J. Teixeira Coelho Netto — Em Cena, o Sentido

O Baile dos Quatro Artes

J. Teixeira Coelho Netto

Em Cena, o Sentido

Semiologia do Teatro

Livraria Duas Cidades

Em Cena, o Sentido:
Semiologia do Teatro

Equipe de realização:
Projeto gráfico de Lúcio G. Machado e Eduardo J. Rodrigues
Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Maria de Fátima V. Corbari e Gleise de Castro

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

C618e

Coelho Neto, José Teixeira, 1944-
Em cena, o sentido : semiologia do teatro / J. Teixeira Coelho Netto. – São Paulo : Duas Cidades, 1980.

(O baile das quatro artes)

Bibliografia.

1. Teatro (Semiologia) I. Título. II. Título: Semiologia do teatro.

80-1544

CDD-792.014

Índices para catálogo sistemático:

1. Semiologia do teatro : Belas artes 792.014
2. Teatro : Linguagem e comunicação : Belas artes 792.014
3. Teatro : Semiologia : Belas artes 792.014

O Baile das Quatro Artes

J. Teixeira Coelho Netto

da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Em Cena, o Sentido

Semiologia do Teatro

Livraria Duas Cidades

Coleção O BAILE DAS QUATRO ARTES

Dirigida por Gilda de Mello e Souza e José Petronillo de Santa Cruz

Todos os direitos reservados por
Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 — São Paulo
1980

Sumário

Preliminar 9

A. Sistema do Texto Teatral

I. Os Níveis do Texto Teatral 21

Objeto de estudo, 21; Primeiro nível, 24; Segundo nível, 26; Descrição de A, E, M, 28; Estrutura de P, C, e J, 29; Descrição de P, C, e J, 29; Espetáculo teatral e teatro, 30; Representema e teatrema, 32; Articulação do texto teatral, 33; Signos e figuras, 34; Sema e signos, 35; Hiper-signos, 36; Nível do virtual, 37; Relações entre as partes, 38; Constantes e variáveis, 39; Semiótica ou semia, 40; Elemento neutro, 40.

II. Actante, Máscara, Espaço 47

Estrutura triádica de P, C, J, 47; Divisão do actante, 49; Actante sujeito e objeto, 49; Noção de espaço, 51; Descrição da máscara, 52; Máscara e mensagem, 53; A Máscara no plano da expressão, 54; Variantes do funtivo máscara, 54; Expressão e conteúdo na máscara, 55; Variantes do actante, 56; Variantes do espaço, 57; Expressão e conteúdo do espaço, 58.

III. Personagem, Cenário, Jogo 65

Variantes de P, C, J, 65; P, C, J como semiótica conotativa, 67; Expressão e conteúdo em P, C, J, 68

B. O Texto em Processo

O espectador, 77; O eixo cena-espectador, 78; O espectador como actante, 78; O "eu" e o "outro", 79; Afastamento: o sentido do teatro?, 81; Ou a fusão?, 82; Eixo C-E: o terceiro nível do texto teatral, 83; Texto teatral: signo, objeto e

interpretante, 84; Eixo C-E: interpretante do texto teatral, 86; O rompimento do círculo semiológico, 87

C. O Texto Teatral como Linguagem

Língua ou linguagem, 99; Fora da linguagem, fora da estrutura, 100; Identificação entre arte e linguagem, 100; Língua ou fala na arte, 104; Sentimento ou significado, 106; O Modelo lingüístico, 107; Cinco traços da linguagem, 109; Os dois planos e os dois eixos, 110; A comutação, 112; Recção e combinação, 115; A não-conformidade, 116

D. A Negação do Modelo e o Ponto de Partida

A negação do modelo?, 125; ... E o ponto de partida, 130

Bibliografia 131

Agradecimentos particulares a

Haroldo de Campos, por suas intervenções necessárias e criativas;

Jacó Guinsburg, debatedor e participante constante do desenvolvimento deste texto; e

Fredric M. Litto, orientador que, sob mais de um aspecto, tornou viável este trabalho.

Os desacertos, naturalmente, são apenas meus.

Preliminar

Como se define o teatro? Ora, nenhuma dificuldade: teatro é conflito. No entanto, pequeno problema: o "conflito" está presente também no cinema. Ou na literatura. Por conseguinte, o que define o teatro? Neste caso, é a *ação* o elemento característico do teatro. Mas novamente aqui se pode opor o mesmo gênero de objeção. E se poderia continuar indefinidamente com este jogo. Na verdade, o conceito de teatro parece tão claro, tão evidente por si só que delimitá-lo constitui tarefa aparentemente desnecessária. Quando se fala de teatro supõe-se que todos saibam perfeitamente de que se trata; entretanto, não é difícil constatar que dois estudiosos do teatro tomados ao acaso experimentam acentuadas dificuldades para se pôr de acordo sobre quais os elementos definidores de seu objeto de análise, sobre como se forma a mensagem teatral. Cada qual privilegia tal aspecto em detrimento dos demais, ou entende um componente do teatro de modo relativa ou inteiramente oposto àquele que é levado em consideração pelo outro — e partindo cada um deles, na esmagadora maioria das vezes (e este é o problema fundamental), de um corpo conceitual demasiado frouxo e invertebrado. O que não parece impedir que se estabeleçam teorias segundas sobre o teatro, de acentuada complexidade. Isto é, produzem-se teorias sobre aquilo que ainda não foi suficientemente teorizado num primeiro nível, sobre aquilo que na verdade não se conhece, pois se não se consegue delimitar um objeto não se pode conhecê-lo.

O que este estudo se propõe, assim, é uma tarefa extremamente simples e, ao mesmo tempo, provavelmente demasiado pretensiosa: elaborar um modelo estruturado e orgânico de conceituação do teatro a partir de um outro modelo já delimi-

Thaíse Nardim

tado e firmemente estabelecido como é o fornecido pela teoria lingüística. E um modelo que acabe também com uma outra noção ainda bastante dominante (G. Bettetini ainda a endossa em seu *Produzione del senso e messa in scena*, de 1975), a de que o teatro é uma pluralidade de códigos, de semióticas (a gestualidade, a cenografia, a música etc.) que se superpõem sem se organizarem num ou em torno de um código único e específico ou, se o fazem, num código com valor apenas para uma única e determinada encenação. Por certo, a ambição desta dissertação se vê, em seguida, consideravelmente reduzida quando se sublinha que a intenção específica é propor um modelo de definição do teatro que seja, antes de mais nada e fundamentalmente, coerente consigo mesmo (embora, obviamente, mantenha o grau adequado de coerência com seu objeto) pois este, como foi dito acima, parece ser o problema fundamental das tentativas de conceituação do teatro: a ausência de um sistema coeso por trás das noções que se tenta utilizar.

Este estudo consiste assim em proceder a uma abordagem adequada da formação do sentido[1] ou das estruturas significantes do teatro, sua composição, funcionamento e combinação, empregando-se nessa análise os métodos privilegiados pelas teorias lingüísticas que derivam dos trabalhos iniciais de Saussure. A utilização de um método dessa natureza, contudo, não significa que se pretenda aplicar (forçar) o modelo lingüístico sobre o fato teatral; uma tal escolha foi feita, em primeiro lugar, em virtude de partir-se de uma hipótese de trabalho segundo a qual o teatro é uma linguagem, organiza-se segundo os moldes de uma linguagem e, em segundo lugar, por revelar-se o método lingüístico, de modo especial tal como foi formulado por Louis Hjelmslev (cuja teoria expressa em *Prolégomènes à une théorie du langage*[2] é aqui utilizada como base principal de análise), um roteiro de trabalho de grande operacionalidade na sistematização dos dados referentes a certos processos de comunicação, entre os quais o teatro. Esta escolha não envolve necessariamente, como foi dito, a pretensão de encontrar no teatro os mesmos e todos os elementos definidores de uma estrutura lingüística propriamente dita; tais elementos poderão ou não ser encontrados, sob as formas privilegiadas pela lingüística ou sob

formas paralelas — e aparecerão mesmo sob formas que nada têm em comum com estas. Interessa apenas, de início, considerar o método lingüístico como um método de trabalho, uma base já assentada sobre a qual apoiar as proposições que possam eventualmente vir a ser feitas.

O método de trabalho mencionado é de natureza dedutiva. Segundo Peirce[3], o único processo do raciocínio capaz de produzir idéias novas é aquele que ele chama de Abdutivo, uma vez que a Indução nada faz além de determinar um valor, e a Dedução "meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura". Enquanto a Indução mostra que alguma coisa é realmente operativa e a Dedução prova que algo *deve* ser, a Abdução sugere que alguma coisa *pode* ser; e como tal sugestão é feita sem sofrer os ditames de uma compulsão qualquer de natureza normativa, ela está muito mais livre para propor hipóteses e teorias novas. Sob esse aspecto, portanto, este trabalho não se propõe apresentar nada de essencialmente novo: seu método é o dedutivo; seu objetivo, o de demonstrar que algo, o teatro, *deve* ser uma linguagem, e que essa linguagem *deve* ser deste ou daquele modo, deve apresentar estes ou aqueles caracteres. Em outras palavras, este trabalho vai simplesmente desenvolver as conseqüências de uma hipótese pura, a fornecida pela lingüística, quando aplicada ao teatro. Contudo, pelo menos um elemento fundamental da Abdução, que Peirce tanto privilegia, é aqui empregado (como, de resto, deve ser empregado em todo trabalho que se proponha uma investigação e não uma mera exposição): aquele que ele denomina de *Insight*, ou discernimento intuitivo dos elementos gerais da Natureza, e que de certa forma assume o caráter geral do Instinto[4]. A indicação do primeiro nível do texto teatral, como se verá, e embora seja uma formulação adequada, é sem dúvida uma colocação apriorística feita com base num simples *insight* (de qualquer modo, dificilmente se compreende como o ponto de partida de uma investigação teórica pode deixar de ser proposto de forma semelhante) e outras operações desse tipo dificilmente poderão deixar de ser detectadas aqui e ali no desenvolvimento do trabalho. Se, por um lado, tais *insights* contribuem para a colocação de certas noções que se propõem sob um aspecto até aqui

relativamente inédito, por outro lado deverão ser não menos responsáveis por outras colocações menos rígidas, em termos lógicos, do que deveriam ser. Isto não constitui, de modo algum, uma desculpa preliminar para críticas cabíveis que terão de vir: apenas se procura pôr em evidência que o estudo de um fenômeno como o do teatro, se é que parte de atitudes mais ou menos rigorosas de início, por necessidade lógica, tem de eventualmente ceder a uma abordagem mais livre, do tipo do método abdutivo.

Por outro lado, e de certa forma como conseqüência do que foi dito acima, este trabalho não se propõe a questão da verdade ou da veracidade, seja a que nível for; não se procura entrar aqui na discussão do que seja a realidade do teatro. De algum modo, é certo, toda pesquisa versa sobre uma realidade, mas essa realidade pode assumir a forma de uma realidade particular para o investigador. Como é esta última realidade que está aqui em jogo, o que se propõe é antes um modelo de abordagem daquilo aqui denominado *texto teatral* que não impede, pelo contrário, a proposição de outros modelos. A análise realizada não se pretende, portanto, ontológica mas, apenas, metodológica: não se propõe descobrir o ser essencial do texto teatral, apenas formular um método de enfoque desse texto[5]. Este trabalho parece evidenciar uma aspiração desmesurada quando procura organizar um corpo de conhecimentos já existente e tradicional mas, antes, pretende mostrar uma necessidade e um caminho possível para satisfazê-la do que apresentar-se como o ponto final e intransponível dessa rota. Ele se justificará se conseguir oferecer-se como plataforma inicial para os estudos de teatro; servir, enfim, como uma espécie de linguagem comum através da qual seja possível pôr-se de acordo quanto aos elementos mínimos daquilo que se debate.

Notas

1. Parafraseando e extrapolando L. Hjelmslev (*Prolégomènes...*, p. 68), pode-se dizer que é possível comparar diferentes textos teatrais, deles extraindo aquilo que há de comum a todos. Esse fator comum, grandeza definida pela função que a liga ao princípio de estrutura do texto e a todos os fatores que fazem com que os textos difiram uns dos outros, recebe aqui o nome de *sentido*. Este trabalho, assim, procurará propor um modelo que preste contas da execução da função semiótica específica do teatro, da função semiótica responsável pelo sentido do teatro.

2. Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1971.

3. Ch. S. Peirce, "Three types of reasoning", *in Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, 1965, vol. V, p. 106.

4. Leia-se "da intuição". Jung conceitua a intuição como uma "percepção das possibilidades", e embora suas bases teóricas estejam imbuídas de um misticismo exacerbado, esta parece ser uma delimitação plenamente aceitável para a noção de intuição. (Ver C. G. Jung, *Un mythe moderne*, Paris, 1974.)

5. No entanto, como aponta Haroldo de Campos no decorrer deste trabalho fica evidente um "forte rastro ontológico", o que leva a indagar-se a respeito da existência real de uma incompatibilidade entre a análise metodológica e a ontológica.

De início, a descrição de uma e outra parece estabelecer entre elas uma acentuada distância: a abordagem ontológica procura a verdade, enquanto a metodológica visa apenas abordar um fenômeno não familiar através de um aspecto familiar (no caso desta obra, a abordagem do texto teatral através do familiar método lingüístico); por essa razão, se diz que a análise ontológica é una, enquanto de um mesmo objeto se pode ter inúmeras análises metodológicas.

Por qual das duas optar? A resposta a esta questão se teria se fosse possível resolver um outro problema: quando se aborda um objeto de estudo, de quem é a pertinência, do objeto ou do sujeito? Para a análise ontológica, a pertinência é do objeto, enquanto para a metodo-

lógica, a pertinência é sempre do sujeito. E com isso se volta ao ponto de partida: de quem é efetivamente a pertinência?

Uma vez que não se trata aqui de retomar e expor em sua totalidade inextricável a pendência entre realistas e nominalistas, abreviarei dizendo que, nas disciplinas humanísticas (entre as quais estão a arte e a estética), é de todo impossível distinguir entre o objeto e o sujeito (como é possível fazê-lo, até certo ponto, nas ciências exatas, embora Einstein já tenha demonstrado que mesmo aí o objeto variará segundo seu observador). Com efeito, numa disciplina como a História ou a História da Arte, especificamente, o objeto de estudo é formado por várias "camadas" de elementos subjetivos que foram agregar-se ao fato "objetivo" analisado, formando um todo com este e assim se oferecendo ao pesquisador. Como conseqüência, pelo menos nestes domínios, a pertinência só pode ser do sujeito, o que implica dizer que a análise só pode ser metodológica.

Mas isto não significa que se instaura uma distância insuperável entre a abordagem metodológica e a ontológica, pois dizer que a pertinência é do sujeito não significa que este tenha a mais ampla liberdade de escolha do que analisar e de como analisar. É que toda teoria, como propõe Hjelmslev, deve orientar-se pelos princípios da arbitrariedade e da adequação. Segundo o primeiro destes, a teoria não depende da experiência, não implica nenhum postulado de existência, sendo um sistema dedutivo puro — no sentido em que só ela permite o cálculo das possibilidades que dela resultam. E conforme o segundo, o analista sabe por experiência que certas premissas enunciadas na teoria preenchem as condições necessárias para que ela se aplique a certos dados da experiência. Como se vê, não se pode mesmo pretender um isolamento absoluto entre a abordagem metodológica e a ontológica; não se pode pretender que o sujeito escolha livremente o ponto de vista através do qual apreenderá seu objeto, assim como não se pode pretender que o objeto determine de modo absoluto a maneira pela qual será encarado.

Por outro lado, é fácil constatar que não é só a abordagem metodológica que permite variadas abordagens do objeto. Um objeto que permite várias análises pode levar um realista (um ontologista) a dizer que esses vários aspectos são *próprios* do objeto, e com isso se chegaria a um resultado final da mesma natureza daquele que se obtém com o procedimento nominalista (metodológico), embora partindo-se de pontos de vista distintos (para o realista, o objeto tem necessariamente aqueles vários aspectos, enquanto, para o nominalista, esses vários aspectos são apenas uma possibilidade do objeto). Essa, aliás, a razão

pela qual o problema do nominalismo ou realismo não é pertinente para o analista, que deve preocupar-se apenas com a identificação do método adequado para seu trabalho.

Em suma, a questão método-ontológica não devia colocar-se, na verdade, para o analista mas, colocando-se, deve ele reconhecer que, de fato, a distância que as separa é bem menor do que pode parecer. De qualquer forma, devo admitir que o rastro ontológico realmente é perceptível neste trabalho, mesmo porque é quase impossível exigir do pesquisador que não acredite, nem por um momento, na ficção operacional que criou.

A. *Sistema do Texto Teatral*

I. Os Níveis do Texto Teatral

1. Objeto de Estudo

Sendo o método de natureza *dedutiva,* a primeira questão consiste em determinar o *texto* inicial a ser submetido à análise, do qual se partirá para o aprofundamento do estudo da estrutura ou estruturas teatrais. Este primeiro texto deve ser suficientemente amplo a fim de permitir uma abordagem do maior número possível de elementos do teatro, e assim este trabalho propõe-se seu objetivo e objeto de estudo que é o teatro *em ato,* isto é, o teatro espetáculo, o teatro em realização, e não o teatro como projeto ou o teatro como uma potencialidade a partir de uma escrita no papel. Melhor ainda, o objeto desta análise é aquilo que Barthes denomina de *teatralidade,* e que ele explica como sendo o teatro menos o texto. Ou, como vem colocado em seus *Essais critiques*[1], trata-se de uma "espessura de signos e de sensações que se desenvolvem em cena a partir do argumento escrito, é esta espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que afundam o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior": é a produção da forma, de significantes que surgem como um conjunto em cena.

Feita esta delimitação inicial do campo de estudo, surge a necessidade de indicar quais os elementos que especificamente compõem o primeiro texto teatral que se oferece ao observador, ou o primeiro dos níveis desse texto, aquele que se apresenta de imediato à decifração. A lista dada por Barthes é demasiado extensa; não tendo aparentemente um fio central que organize

os vários elementos citados (luzes, distâncias etc.) será necessário proceder a uma triagem e indagar sobre aquilo que pode ser considerado como os primeiros produtores dessa forma específica que é a teatralidade. Como proceder a esta seleção, que critérios utilizar?

Uma teoria, conforme propõe Hjelmslev, deve ser adequada. Que se entende por isso? Que o teórico sabe por experiência própria que determinadas premissas propostas pela teoria preenchem efetivamente certas condições necessárias para que a teoria se aplique a determinados dados da experiência — sendo necessário que tais premissas sejam tão gerais quanto possível, em virtude do que poderão ser aplicadas a grande número de dados da experiência.

Que nos diz, portanto, a experiência a respeito desta primeira grande divisão da unidade sintagmática global que é a teatralidade? Consideremos um teatro dos mais tradicionais possíveis: o observador aguarda que se levante a cortina. O que se vê a seguir, em cena? Pode-se observar pessoas em meio a um espaço que se reveste com estes ou aqueles elementos. Ou pode o observador deparar-se apenas com um espaço, sem pessoas. Seja como for, o que vê ele em primeiro lugar? Não é possível aqui, nem é o caso, demonstrar o predomínio de uma teoria da percepção sobre a outra, da Teoria da Forma (ou da Gestalt) sobre a Teoria da Exploração ou vice-versa. Melhor aceitar a proposição da Teoria da Informação segundo a qual, sob certas condições (quantidade de informação, tempo de observação etc.) e, em média, percebe-se uma forma em seu conjunto total e, a seguir, explora-se essa forma em seus elementos componentes. Neste caso, de início o observador perceberá um determinado espaço (a cena), formado eventualmente por objetos e pessoas. Mas o que ele vê não é um espaço genericamente considerado: o que ele recebe é a imagem de um espaço *trabalhado*, disposto desta ou daquela maneira. Um espaço que recebeu uma determinada máscara, a máscara exigida para aquela montagem: um Cenário, enfim.

Nesse cenário ele nota, a seguir, pessoas: os "atores". Mas aquilo que está à sua frente são na verdade as Personagens, pessoas "mascaradas", metamorfoseadas. E observará também

um determinado relacionamento entre essas pessoas e o cenário que as envolve, e entre elas mesmas, se forem mais de uma: o Jogo, um conjunto de regras determinantes desse relacionamento.

E o princípio da adequação de uma teoria do teatro nos diz que esses três elementos (Personagem, Cenário, Jogo) são os suficientes e os necessários para a definição, num primeiro nível, do fato teatral. Como se ressalvou antes, o que se vai analisar aqui é a teatralidade, o teatro menos o texto escrito. De fato, o texto escrito não é nem suficiente nem necessário para definir o teatro, que pode, em qualquer hipótese, existir sem ele. E nenhum outro elemento é igualmente imprescindível: a música não o é (ou o som, em termos gerais), nem a iluminação, tampouco a gestualidade se for esta entendida como movimentação do corpo humano e suas partes. Por esta razão, aliás, é que preferiu-se o termo *Jogo* aos mais tradicionais como Ação, a própria Gestualidade ou mesmo o Conflito: *Jogo* abrange todos estes e vai mais além. Uma peça pode subsistir enquanto tal sem ação, gestualidade ou conflito: que se pense num cenário ocupado por uma série de personagens imóveis que não falam (ou falam pouco) e que não entram em espécie alguma de conflito — e que configura um caso teatral no horizonte do possível. Jogo sempre haverá, no entanto, pois, seja como for que se situem no cenário, deverão fazê-lo de algum modo menos ou mais determinado, e esse modo será o Jogo. Que se vá, mesmo, mais longe: uma peça que consista apenas em um determinado Cenário, exibido ao espectador durante um certo tempo. É possível falar-se num Jogo, nessas circunstâncias? A resposta é afirmativa: esse Cenário será inevitavelmente, além de Cenário, uma Personagem, e sua própria organização é um Jogo, a relação entre ele e a duração da exposição ao observador também faz parte do Jogo, a relação do Cenário com o ambiente maior que o envolve também etc.

Portanto, de acordo com os dados da experiência é possível propor Personagem, Cenário e Jogo como componentes do primeiro nível do texto[2] teatral: toda vez que se tiver esses três elementos, tem-se teatro. Esta qualificação (satisfatória por enquanto, mas que será revista e complementada a seguir) exige

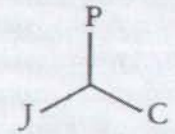
ainda que se façam duas observações. Em relação à primeira delas, pode-se dizer que é axiomática, porém é necessário tudo colocar expressamente: só haverá teatro se dois desses três elementos, Personagem e Cenário, tiverem existência material, física e real (isto é, serão elementos que se pode tocar, não estarão impressos numa película ou numa folha de papel); e o Jogo será uma relação que se desenvolve *efetivamente* na dimensão espaço-temporal.

A segunda diz respeito ao fator Tempo: não é o Tempo, a Duração, um dos elementos fundamentais do teatro? Por certo, mas isso não significa que se lhe deva reconhecer uma existência específica independente da dos anteriores três componentes essenciais. Na verdade, não há como deixar de reconhecer o tempo como uma alteração de estados, o que significa dizer que a noção de tempo está intimamente ligada à de espaço, à qual pode ser eventualmente reduzida. Se se preferir, o que define o tempo é o espaço; nossa noção de sucessão temporal é uma noção de sucessão espacial. *Agora* é *aqui* e *isto, ali* e *aquilo* é um outro tempo, e esta concepção é particularmente verdadeira no teatro. Sem dúvida, é possível dizer que há um tempo comum a *aqui-isto* e *ali-aquilo* que, no entanto, só surge como comum a esses dois estados para um outro observador independente dos observadores dos dois estados anteriores. Seja como for, no teatro a idéia de tempo é fundamentalmente sugerida pelo lugar, pela manipulação do espaço e, com isto, a noção de Tempo deve ser associada não só ao Cenário como, especificamente, ao Jogo, responsável pela articulação Cenário-Personagens.

Assim, considera-se que esses três elementos caracterizam o teatro e são tomados aqui *sem serem* de início definidos, figurando como noções operatórias que possibilitam o desenvolvimento de uma teoria[3].

1.1. Primeiro Nível

Uma indagação surge de imediato: algum desses elementos é mais importante que os demais, mais determinante? A resposta é que os três componentes desse primeiro nível textual colocam-se num mesmo pé de igualdade uns em relação aos outros; nenhum deles é privilegiado, de tal modo que os três *em conjunto* são condição de existência do teatro enquanto processo: a ausência de um deles, neste momento da análise, faz com que não se tenha teatro. Assim, entre os três componentes dessa primeira estrutura estabelece-se uma relação triádica coesa que se é tentado a representar por um diagrama do tipo



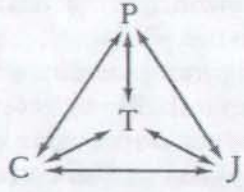
justificado na medida em que o triângulo é uma figura geométrica cujos vértices (Personagem, Cenário e Jogo) estão num mesmo plano, definem um plano.

A utilização de figuras geométricas não é feita aqui com o objetivo de imprimir ao trabalho um cunho gratuito de cientificidade — que ele pode ter ou deixar de ter, mas por outras razões — e, sim, na medida em que se considera o espaço geométrico como representando um papel fundamental para o pensamento abstrato em geral e científico em particular. Como propõe Bachelard[4], "tornar geométrica a representação, isto é, desenhar os fenômenos e ordenar em série os eventos decisivos de uma experiência, tal é a tarefa primeira em que se afirma o espírito científico". Mas como ele mesmo observa de imediato, logo se é levado a constatar que essa representação geométrica é insatisfatória, que ela se baseia num "realismo ingênuo das propriedades espaciais" ocultando elementos mais ricos, pelo que se é levado logo a propor configurações sobretudo metafóricas. Que é como deve ser entendida a conformação proposta e outras, futuras. Meras auxiliares da análise, confundem se forem interpretadas "literalmente" ("geométrico-descritivamente"?).

Por exemplo, o diagrama acima quase de imediato faz com que se pense que os vértices são ocupados por elementos da mesma natureza, o que obviamente não ocorre. De dois deles se poderia dizer que têm uma natureza (ou qualidade) semelhante na medida em que apresentam ambos uma certa "materiali-

dade'': Personagem e Cenário. Já o terceiro, o Jogo, embora possa ser eventualmente reduzido do mesmo modo a alguma espécie de materialidade, é essencialmente um *relacionamento* que promove a efetivação dos dois outros, enquanto é ao mesmo tempo uma resultante do envolvimento desses mesmos dois. O que não deve impedir, no entanto, que a relação triádica constituída pelos três seja efetivamente formada por uma entidade orgânica, unitária, delimitável e descritível como tal.

Sendo metafórico, esse diagrama não deixa de ser útil; no entanto, percebe-se que é realmente insuficiente e esse fato chama a atenção não para o diagrama (que no fundo não interessa) mas para as relações entre os próprios elementos que relaciona. De fato, intui-se que um diagrama capaz de dar melhor conta das ligações entre os três componentes iniciais seria este:



que praticamente não necessita ser explicado: na convergência dos três elementos tem-se o teatro, e cada um dos elementos mantém relações biunívocas com os dois outros[3].

2. Segundo Nível

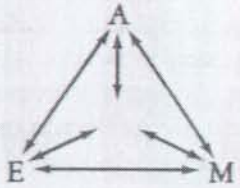
Estabelecido e delimitado esse primeiro nível textual, será necessário agora, como propõe a teoria lingüística, aprofundar na vertical a análise inicial à procura de outros eventuais níveis que sirvam de continuação ou suporte ao primeiro.

Constatada a presença da Personagem, do Cenário e do Jogo, indaga-se agora do observador ideal o que é possível distinguir por trás desses elementos, aquilo de que talvez não se tenha uma consciência nítida a todo momento (mesmo porque não interessa ao observador tê-la enquanto frui o espetáculo) mas sem o que nenhum dos três componentes (e sua resultante) ficaria em pé.

A resposta já foi praticamente dada nas linhas anteriores. Há, antes de mais nada, um espaço (que sustenta o Cenário e as Personagens) e também um outro componente que, em princípio, sustenta especificamente as Personagens. O que, os Atores? Não, o termo já está viciado pelo uso, dado que de imediato é relacionado com a noção da pessoa humana — e é necessário observar que se pode ter outras formas de teatro com personagens não sustentadas por humanos. Donde a proposição do termo *Actante* para esses sustentadores, noção que deve ser entendida não como a *dramatis persona* de Propp, nem como aquilo que Greimas chama de *atores* quando se refere às *personagens*, mas sim, simplesmente, como uma força, uma possibilidade de processo (como observa o próprio Greimas em outro momento). E a estes dois elementos, Espaço e Actante, vem acrescentar-se um terceiro, a Máscara, definidor dos outros quando estes emergem como Personagem e Cenário. Mais algum componente deste nível, além dos três citados? Não: a indicação aqui feita parece adequada e, como se mostrará mais adiante, é de todo suficiente para explicar o conjunto do texto teatral.

Portanto, também neste nível da análise se verifica a ocorrência de uma classe formada por três componentes — e a primeira coisa que se tem de ressaltar é que esta coincidência numérica não foi procurada, que não se tentou formar um esquema harmonioso e regular. A delimitação do número dos elementos do segundo nível (que na verdade é o nível básico e instaurador do teatro, como se verificará) não obedeceu a nenhum outro critério além do da necessidade, e a harmonia de conformação obtida não tem nenhuma outra explicação além desta.

A semelhança com o primeiro nível não se detém aí: também estes novos elementos mantêm entre si uma relação triádica coesa na qual não se privilegia nenhum deles em particular, pois, se algum pode parecer mais importante, na verdade, ele não se sustenta sem os outros dois. Os três estão igualmente num mesmo plano, delimitam um mesmo plano, e a ausência de qualquer deles invalida o fato teatral. E tal como se fez com a primeira relação triádica, também a segunda corre o risco de ser representada por um diagrama do tipo



e teriam de ser repetidas as mesmas observações sobre o cuidado a tomar para não se deixar levar pela ingenuidade do traçado geométrico. Pois aqui também, entre outros aspectos, os três elementos não se revestem da mesma qualidade: se alguma materialidade é própria do Actante e do Espaço (embora o que interesse no Actante seja antes de tudo seu energetismo), a Máscara é um conjunto de traços definidores (da Personagem e do Cenário) que só se revelam materialmente através da gestualidade, da indumentária etc. mas que não são diretamente passíveis de apreensão (embora, por certo, a Máscara possa efetivamente ser nada mais do que uma real e extremamente material máscara de papelão, *papier-machê*, couro). O que não impede, tal como se observou em relação à estrutura do primeiro nível, que estes três novos elementos sejam colocados em contato direto e considerados como uma classe íntegra e harmônica[6]. Quanto ao diagrama, trata-se novamente, apenas, de um companheiro de caminho.

2.1. Descrição de A, E, M

Os componentes do segundo nível podem ser operacionalmente *descritos* (e não definidos, já que a definição implica um maior rigor de conceituação que, freqüentemente, só se atinge no decorrer ou ao final de um trabalho) como segue:

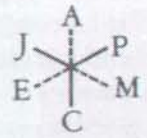
(1) Actante: tudo que atua; que sustenta ou promove uma proposição.
(2) Máscara: signo ou conjuntos sígnicos que se superpõem ao actante e ao espaço.
(3) Espaço: o lugar, a extensão onde se desenvolve o processo teatral.

3. Estrutura de P, C e J

A partir da constatação desse segundo nível, pode-se retornar ao primeiro (e esse movimento de ida e volta da análise é não apenas inevitável como desejável) e, através da observação comparada dos dois diagramas, propor que a primeira estrutura, ou nível, está em função com a segunda de modo tal que cada um de seus componentes é função de uma relação diádica entre dois componentes da segunda estrutura, como segue:

(4) P = f (A, M)
(5) C = f (M, E)
(6) J = f (A, E)

Ou, num diagrama:



(que deve ser lido como uma visão aérea dos dois diagramas anteriores superpostos e separados por um intervalo espacial).

Na verdade, as relações diádicas indicadas em (4), (5) e (6) não subsistem plenamente dado que também no segundo nível, como foi dito, observa-se uma relação triádica, isto é, uma relação que só se mantém como tal na medida em que subsistirem num mesmo momento todos seus três componentes. Ideal e operacionalmente, contudo, é válido o isolamento de relações diádicas numa relação triádica como a proposta, mesmo porque se verifica que na montagem do espetáculo teatral, na preparação do teatro, um fato teatral qualquer é gradativamente estruturado através de relações parciais entre seus componentes, o que inclui, com toda evidência, relações do tipo diádica.

4. Descrição de P, C e J

Da colocação feita no item anterior decorre uma descrição inicial dos componentes P, C e J do primeiro nível:

Thaise Nardim

(7) Personagem: é a resultante do investimento de uma máscara sobre um actante.
(8) Cenário: é a resultante do investimento de uma máscara sobre um espaço.
(9) Jogo: é a resultante do investimento de um actante num espaço.

5. Espetáculo Teatral e Teatro

Da observação das duas estruturas (ou níveis) colocadas resulta que a primeira configura-se como uma estrutura de uma complexidade maior em relação à segunda. A segunda é básica, imprescindível, enquanto a primeira é um resultado da segunda, porém não um resultado necessário: a primeira pode ou não ocorrer. Isto é, se se tem P, C e J deve-se ter necessariamente A, E e M; porém, se se tem A, E e M não se tem necessariamente P, C e J, num tipo de relação entre os dois níveis denominado *determinação*. Os dois níveis podem ocorrer ou num mesmo fato teatral ou em fatos teatrais distintos, sendo possíveis ou (A-E-M) ou (A-E-M) (P-C-J) mas não (P-C-J) isolado. Pode-se dizer assim que a estrutura (A-E-M), isoladamente, configura um fato teatral de menor complexidade que se poderia denominar de *espetáculo teatral*, enquanto ambas as estruturas em conjunto configuram um fato teatral de maior complexidade ou *Teatro propriamente dito*.

5.1. Como distinguir concretamente um do outro? Dentro da categoria do Espetáculo Teatral pode-se colocar uma série de formas rudimentares de teatro das quais os *intermedii* renascentistas ou o atual "teatro de variedades" são exemplos. Neste último mantém-se inteira a segunda estrutura (A-E-M) mas inexiste a primeira (P-C-J). Se se tem por exemplo um número de mágica pode-se falar na existência de um Actante (a pessoa do mágico, aquele que promove a proposição "magia"), de uma Máscara (o mágico visto é uma pessoa em particular dotada de uma certa habilidade, porém, é igualmente O Mágico, isto é,

a materialização, a condensação da *função* tradicional "Homem com poderes sobre-humanos") e um Espaço (o próprio local da atuação). Mas não se pode dizer que exista aí a estrutura (P-C-J) propriamente dita, embora exista de início uma tendência para se apontar sua caracterização. E por que não há P, C ou J ou, se existentes, presentes numa forma tão rudimentar que a rigor não se pode reconhecê-los? Há, de início, um problema que a maioria dos estudos semiológicos procura contornar mas que não pode na verdade ser posto de lado: o da intenção. No caso de um "número" de mágica é relativamente pacífico que não existe por parte do mágico a intenção de propor, se não um Cenário e um Jogo, pelo menos uma Personagem (na intencionalidade com que esse termo é abordado nos estudos teatrais). Mas como verificar se há ou não essa intenção neste ou naquele fato teatral? Não há outra saída a não ser partir da abordagem do *fenômeno* especificamente considerado; não há a possibilidade, neste caso, da "redução a um modelo" a partir da qual se possa considerar de antemão este ou aquele fato teatral, embora o acúmulo de dados da experiência num ou noutro sentido permita justamente esboços de análise do tipo "normalmente, os teatros de variedades são exemplos de Espetáculos Teatrais e não de Teatro propriamente dito". (É o que acontece, de resto, com os ideogramas japoneses, normalmente comportando duas ou mais referências que nada têm em comum uma com a outra e cuja decodificação correta depende não apenas da análise adequada da formação sígnica apresentada ao receptor como também da decodificação apropriada de todo um contexto do qual não está ausente a intenção do emissor.)

Mas, além da intenção há um outro aspecto, pertinente este ao estudo semiológico: o da complexidade da estrutura do elemento significante. O Cenário, o Jogo e, particularmente, a Personagem que, em princípio, se seria tentado a ver num ato de mágica não atingem o grau de complexidade exigido para a configuração desses elementos que, como se verá mais adiante, propõem um texto que se apresenta como uma semiótica conotativa. O conjunto "actante/mágico-máscara/Mágico" do exemplo dado não ultrapassa nunca o estádio de um *papel*, tal como se fala no "papel" de filha, de professor, de orientador.

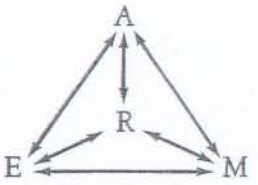
Por outro lado, na categoria do Teatro propriamente dito coloca-se tudo aquilo que apresenta, P, C e J fortemente marcados e determinados, como as peças de um Sófocles ou de um Brecht mas também aquelas que perfazem o corpo de um teatro popular.

6. Representema e Teatrema

Conforme a orientação de Peirce[7], para quem àquele que propõe um novo conceito deve caber a responsabilidade de igualmente propor uma denominação para esse conceito, seguindo as regras da terminologia científica de sua disciplina e as de sua língua nacional, estabeleceu-se para o segundo nível (A-E-M) a denominação *Representema* e, para o primeiro, *Teatrema* (da desinência *-êmico,* que indica aquilo que é *pertinente*, em oposição a *-ético*)[8]. Estes nomes revestem-se de uma dupla inconveniência inicial: a de se encaixarem numa linha de estudos semiológicos já marcada por uma acusação (possivelmente justificada) de excesso de preocupação taxonômica e denominatória (taxemas, mitemas etc.) e a de soarem decididamente mal. No entanto, as proposições aqui feitas não parecem inúteis na medida em que caracterizam aquilo que é efetivamente pertinente a cada um dos dois níveis da estrutura do texto teatral e, por outro lado, não se pode pedir a nomes desse tipo e com essa finalidade que sejam belos ou sonoros: permanecem pois como quase-taras lingüísticas até aqui indispensáveis.

Retomando e comentando as designações, o segundo nível (A-E-M), sendo o do espetáculo teatral em geral, é o que se sustenta sobre o conceito de Representação genericamente considerada, enquanto o primeiro (P-C-J) (que não subsiste sem o segundo) entre os espetáculos teatrais é o do Teatro propriamente dito no sentido especificado em 5.1.

É possível agora retornar um pouco atrás e completar o diagrama proposto para A-E-M, que assume a seguinte conformação:



sendo certo que do R central se pode passar eventualmente para o T do diagrama de P, C e J.

6.1. Articulação do Texto Teatral

Não existe aqui a preocupação de identificar Representema e Teatrema com fonema e monema, respectivamente, como se poderia ser logo tentado a fazer. Apesar de se estar seguindo o método lingüístico e de terem sido propostas denominações com base num modelo lingüístico, como já foi observado antes não se trata de encontrar no fato teatral estruturas idênticas às que caracterizam o fato lingüístico propriamente dito. Contudo, o desenvolvimento da análise, até aqui, parece indicar que Representema e Teatrema sugerem dois níveis de articulação que, como tais, se assemelhariam às articulações fundadas no fonema e no monema. Haveria essa semelhança sob alguns aspectos, enquanto haveria igualmente uma distinção, e muito acentuada, sob vários outros aspectos. Efetivamente, enquanto em lingüística pode-se falar em *discreção* (como oposição a *continuidade*), o fato teatral parece propor-se como mais um domínio do contínuo. Neste caso, a análise da estrutura teatral consistiria em *passar* de um nível não-discreto a níveis não-discretos menores, tal como observa Metz[9] em relação ao cinema, podendo-se decompor um nível, porém, não reduzi-lo. Assim, o Teatro propriamente dito comportaria um primeiro nível não-discreto (P-C-J) do qual se passa a um segundo nível não-discreto (A-E-M), sendo possível decompor qualquer desses níveis em seus elementos estruturais de modo tal que cada nível seria uma classe formada por componentes, cada um dos quais

se propõe como nova classe abrangendo novos componentes e assim sucessivamente. Dessa forma, e em princípio, para o Teatro propriamente dito talvez se tivesse não uma dupla articulação mas sim uma articulação múltipla (na medida em que o Teatrema é formado sobre o Representema que por sua vez é formado pela articulação de seus três componentes A, E e M, assim como o Teatrema estrutura-se sobre seus três elementos específicos P, C e J, sendo que cada um desses elementos A, E, M, P, C e J forma-se por uma série de signos próprios). Articulação múltipla essa que, de qualquer modo, se centraliza e organiza a partir de um eixo articulador que é, este, bipartido. Importa é ressaltar a existência de articulações no teatro e que é perfeitamente possível determinar o ponto exato em que elas ocorrem (constatação de particular conseqüência para o estudo e ensino das técnicas teatrais).

6.2. Signos e Figuras

Com efeito, parece difícil, senão impossível, encontrar no teatro, de modo nítido, monemas e fonemas (especialmente fonemas) ou, usando a terminologia de Hjelmslev que cabe melhor neste estudo, signos e figuras. Em outras palavras, é difícil encontrar no teatro, ao lado dos elementos significantes, que veiculam significação (signos), elementos não-significantes, que por si sós não veiculam significação (os não-signos, figuras). Se primeira e principalmente uma língua é, ainda segundo Hjelmslev, um sistema de signos — embora sendo, em relação às suas funções próprias, um sistema de figuras que constroem signos — então não se pode falar propriamente numa *língua* do teatro, cabendo eventualmente o termo *linguagem do teatro* desde que tomadas algumas precauções quanto à maneira pela qual se entenderá e aceitará esse conceito. E se o fundamental de uma análise lingüística (ou que se inspira no modelo fornecido pela lingüística) é dever ela conduzir a unidades da menor extensão possível e em menor número possível, esse objetivo não é aqui alcançado, não por falha na aplicação do método mas sim

por ser da natureza do objeto de estudo o fato de não apresentar entidades de extensão mínima e irredutíveis. No texto teatral, cada um dos níveis já oferece vários significados, assim como são portadores de várias significações cada um dos componentes de cada nível; todos seus elementos parecem sempre redutíveis a algum outro, num processo quase infinito ou, pelo menos, extensionalmente indeterminável. Contudo, cada um dos componentes de cada nível do texto teatral (tais como foram aqui determinados), tendo-se em vista as necessidades da operação sobre esse texto, é o elemento mínimo possível desse mesmo nível, assim como cada um dos dois níveis é o elemento mínimo da cadeia ou seqüência teatral.

6.3. Semas e Signos

Mesmo considerando-se o texto teatral como um processo de códigos visuais, e tendo-se uma compreensão desses códigos tal como o faz, por exemplo, Luis Prieto[10], não se resolve satisfatoriamente, ou não se resolve de modo algum, o problema da identificação, no teatro, de entidades mínimas não significantes e irredutíveis. Investigando a questão da articulação dos códigos visuais, Prieto propõe três níveis: o das *figuras,* equivalentes aos fonemas, dotadas de valor meramente diferencial (posicional e oposicional); o dos *signos,* denotantes ou conotantes de um significado, equivalentes aos monemas; e o dos *semas,* signos particulares que se traduzem por um sintagma, por um enunciado da língua. Enquanto um sema (por exemplo, "aqui está um general romano") constitui um contexto ou circunstância de comunicação que permite a identificação dos signos icônicos (homem, militar, general, romano), as figuras são meramente condições de percepção da mensagem visual: são os elementos da geometria, o contraste luz/sombra, as relações forma/fundo. Ora, se se percebe facilmente que o teatro, tal como o cinema, é essencialmente o domínio do sema, e em segundo lugar do signo, torna-se quase impossível, ainda que por razões de ordem simplesmente operacional, identificar as figuras do teatro;

mesmo levando-se em consideração uma eventual possibilidade (no entanto desde já descartada) de identificar tais figuras, esta identificação não produziria resultado algum de ordem operacional uma vez que as figuras dos códigos visuais, admite-se, não são em número finito e nem sempre são discretas. Com efeito, os trabalhos de Prieto voltam-se sobre os sistemas de comunicação visual gráfica e poderiam eventualmente ser aplicados numa abordagem semiológica do cinema, enquanto o teatro (embora uma construção estética, i.e., uma "artificialidade") aproxima-se mais dos problemas propostos por uma semiótica do mundo natural, dentro da qual tem-se encontrado as maiores dificuldades para a identificação de entidades não-significantes irredutíveis (ver os trabalhos de Edward T. Hall e Ray Birdwhistell, por exemplo, em cinésica e proxêmica, e as críticas que lhes têm sido feitas) e para a qual, eventualmente, o estudo de tais unidades mínimas tem pouco ou mesmo nenhum interesse em comparação com a rica análise que se pode fazer das unidades significantes. Deve-se lembrar aqui, com Hjelmslev — e esta observação é particularmente importante — que por vezes uma entidade é da mesma extensão de outra entidade de grau superior; neste caso, se há figuras no fato teatral, tudo parece indicar que elas sejam da mesma extensão dos signos, o que equivaleria a dizer, se se adotasse por exemplo a terminologia de Prieto, que o fato teatral pode ser dividido, por excelência, em semas e signos, não mais.

6.3.1. Hiper-signos

Sob um outro enfoque, seria ainda possível considerar o fato teatral como um conjunto de hiper-signos. Na concepção de Umberto Eco[11], um hiper-significado não se obtém através de uma mera combinação de signo com signo, sendo de natureza tal que, uma vez identificado, os signos que o compõem não surgem mais como partes desse hiper-signo, assumindo antes, em relação a ele, a mesma função cumprida pelas figuras dentro dos signos na teoria de Prieto. Tal hiper-signo, ou super-signo

segundo Bense[12], é a resultante de um processo de "majoração (Superisation) de signos em configurações (Gestalten) de signos e estruturas de signos". O novo signo, ou hiper-signo, assim formado não é o mesmo signo primeiro de alguma forma aumentado em sua dimensão; essa majoração de um signo em ordem mais elevada de signos sempre corresponde, segundo Bense, a uma nova referência de objeto e a uma nova referência de interpretante, conforme propõe a teoria de Peirce. Desta forma, ter-se-ia no texto teatral uma majoração de signos da seguinte espécie: certos signos ao nível dos componentes do Representema combinam-se entre si para formar um signo majorado que é o próprio Representema, e seguem combinando-se com os signos dos componentes do Teatrema para formar um hiper-signo global ao nível deste mesmo Teatrema, hiper-signo que, aqui, pode apresentar-se isoladamente ou em combinação com outros hiper-signos da mesma espécie, compondo-se sintagmas.

Uma teoria do hiper-signo para a caracterização do texto teatral, ou uma teoria que proponha um encadeamento de signos em semas, adapta-se melhor ao que foi exposto em 6.1, ou seja, ao fato de que na análise de uma estrutura teatral passa-se de um nível não-discreto a outros níveis não-discretos menores, sendo possível decompor um nível, porém, não reduzi-lo. Com isso, se eliminaria também o problema da identificação das figuras do texto teatral cuja solução, como já observado, é ou impossível ou carecedora de interesse para um estudo do significado no teatro.

6.4. Nível do Virtual

Ainda a respeito dos níveis de articulação do texto teatral, deve-se registrar que, assim como sob o nível do Teatrema tem-se o nível da representação genericamente considerada, sob o Representema tem-se um nível do virtual ou do projeto constituído seja por um texto escrito (a peça redigida) ou por uma simples intenção de teatro. Tal texto é passível de várias análises

possíveis e mesmo necessárias se se pretende abordar o teatro em sua totalidade absoluta. Contudo, como já foi dito de início, esse nível e suas análises não estão dentro dos marcos que delimitam o objeto deste estudo.

7. Relações entre as Partes

Considerando-se que uma totalidade não consta de coisas (apenas) mas, essencialmente, de *relações* entre as coisas que a compõem, a análise não deve consistir unicamente na divisão de um objeto em suas partes; deve, igualmente, voltar-se para o estudo das dependências mútuas entre essas partes. Na verdade, um objeto só se define pela soma dessas dependências ou relações.

Examinando as partes que compõem o texto teatral, tem-se que:

(10) Teatrema e Representema mantêm entre si uma relação do tipo *determinação*: a dependência entre ambos é unilateral, i.e., um termo pressupõe o outro mas o contrário não é verdadeiro — para existir, o Teatrema pressupõe o Representema, mas da existência deste não se pode concluir a daquele.

(11) No Teatro propriamente dito, as relações entre os dois níveis são do tipo *interdependência* (dependências mútuas): um termo pressupõe o outro e vice-versa; ou seja, *no Teatro* não apenas o Teatrema pressupõe o Representema como a existência deste deve conduzir necessariamente à do Teatrema.

(12) Os elementos do primeiro nível, bem como os do segundo, (P-C-J) e (A-E-M), mantêm entre si uma relação de *interdependência*: para que haja tanto o Teatrema quanto o Representema, se se tem um desses elementos tem-se os outros dois, de tal forma que a ausência de qualquer deles já invalida a subsistência do nível como um todo.

(13) Da mesma forma, enquanto totalidade, cada um dos níveis mantêm com seu respectivo conjunto de componentes uma relação do tipo interdependência.

7.1. Constantes e Variáveis

Uma vez que o primeiro nível está em função com o segundo (no caso do Teatro), que cada um dos componentes do primeiro nível (P-C-J) é função de dois componentes conjugados do segundo nível de forma tal que a função P, por exemplo, tem por funtivos[13] A e M, e que o Teatrema é uma função que tem por funtivos P, C e J, assim como o Representema é uma função de A, E e M, pode-se determinar que:

(14) Os funtivos P, C e J da função Teatrema (idem quanto ao Representema) são do tipo *constante*: constante, na definição de Hjelmslev, é um funtivo cuja presença é condição necessária para a presença do funtivo com o qual tem função.

(15) Nas funções P, C e J, os funtivos (A, M), (M, E) e (A, E), respectivamente, são igualmente do tipo *constante*.

(16) Sendo o Teatro uma função dos funtivos Teatrema e Representema, estes funtivos são igualmente do tipo *constante*.

(17) Em termos gerais, no entanto, como foi visto em (10), Teatrema e Representema podem ser considerados *variáveis*; é variável o funtivo cuja presença não é necessária para a presença do funtivo com o qual mantém função.

Deste modo, e ainda com Hjelmslev, pode-se dizer que no fato teatral tem-se interdependências (ou funções entre duas constantes) e determinações (ou funções entre uma constante e uma variável), sendo constante, no texto teatral, o Representema, e variável, o Teatrema.

Thaise Nardim

7.2. Semiótica ou Semia

Não tendo sido constatada na estrutura indicada do fato teatral nenhuma relação do tipo constelação (relação entre dois termos que são compatíveis, sem que um pressuponha o outro) — o que não significa que uma relação dessa espécie não se possa verificar, eventualmente, em determinados relacionamentos não-essenciais de algum tipo de texto teatral a ser analisado concreta e individualmente — tem-se que o sistema subjacente ao processo teatral apresenta uma estrutura passível de uma formalização rigorosa e precisa, de uma formalização mais rígida do que a que se teria se, prevalecendo variáveis e constelações, esse sistema se caracterizasse como uma *semia* ou mero repertório de signos. Dessa forma, a viabilidade de uma semiologia do teatro (que se proporia como uma verdadeira semiótica à análise) é indiscutível, e pode-se falar dela sem nenhuma impropriedade ou reserva.

8. Elemento Neutro

Tal como se expôs em 6.2, cada um dos componentes de cada um dos dois níveis possíveis no texto teatral, assim como cada um destes níveis em si mesmos, é portador de várias significações possíveis. Esses componentes não são, em si, unidades discretas; são, antes, conjuntos não-discretos de elementos significantes. Cada elemento, por exemplo o Cenário, é uma totalidade e uma totalização de elementos menores, e conforme a natureza destes últimos cada componente de cada nível pode propor-se sob as *aparências* as mais variadas. E no conjunto das formas de que se pode revestir o Cenário, por exemplo, é possível registrar uma situação em que o Cenário tivesse a mesma dimensão e a mesma aparência do Espaço, sem contudo se reduzir a esse mesmo Espaço: a ausência do Cenário é, ou pode ser, intenção de Cenário. Neste caso, o componente Cenário do primeiro nível estaria se apresentando sob uma forma *neutra* —

e este elemento neutro pode verificar-se em qualquer dos três componentes ao nível do Teatrema. A privilegiação desse elemento neutro dentre todos os possíveis que formam cada um dos componentes explica-se em virtude de seu aparecimento fazer com que o componente em que ele se manifesta aparentemente *desça de nível,* isto é, aparentemente passe de um dos níveis para o outro. Assim,

(18) C_n (Cenário neutro) aparenta um Espaço, i.e., um Espaço sobre o qual não foi investida Máscara alguma.
(19) P_n aparenta um Actante, i.e., um Actante sobre o qual não foi investida Máscara alguma.
(20) J_n aparenta um relacionamento não-teatral, i.e., um relacionamento do "real" (por exemplo, a gestualidade do cotidiano).

O aparecimento, no Teatrema, de um componente qualquer com índice neutro não o descaracteriza enquanto Teatrema; embora pareça faltar ao Teatrema um ou alguns de seus elementos, que se assemelhariam aos elementos do Representema, ainda assim ele se mantém com uma integralidade perfeita pois, como se disse, ausência aparente de cenário *é* Cenário, assim como aparente ausência de jogo *é* Jogo de alguma forma (ou como tal é tomada) e ausência aparente de personagem é Personagem (seria este o grau zero desses elementos?). A notação de um Teatrema do qual qualquer ou quaisquer elementos tenham índice neutro deve ser feita normalmente, indicando-se tal fato; pode-se ter, conseqüentemente, Teatremas do tipo $P\text{-}C_n\text{-}J$, ou até mesmo $P_n\text{-}C_n\text{-}J_n$, não havendo autorização para se supor que qualquer forma de Teatro propriamente dito demonstre ter apenas o nível do Representema.

8.1. No item anterior falou-se do índice neutro ao nível do Teatrema e se disse que sua presença nesse nível não descaracteriza o próprio nível e nem, por conseguinte, um fato do Teatro propriamente dito. Se o índice neutro pode ser constatado ao

nível do Teatrema, e dado que o Teatrema é uma função do Representema, segue-se que, de alguma forma, o índice neutro deve também estar presente ao nível do Representema (por exemplo, para que se tenha P_n é necessário que $n \in M$). E, com efeito, assim é. Contudo, a presença do índice neutro no segundo nível é antes uma virtualidade, uma potencialidade, isto é, o índice neutro está contido no Representema, porém só vem a ser, apenas se torna uma realidade factual, ao nível do Teatrema. A presença do índice neutro junto a qualquer dos componentes do Representema destrói o mesmo componente, bem como o próprio Representema e o fato teatral tal como é aqui entendido (ver tópico 1), i.e., como teatro em ato, teatro em realização. Com efeito, não pode haver Actante neutro, segundo as proposições desta teoria, pois Actante já é algo que atua, não podendo haver pela mesma razão um Espaço neutro (o espaço desta teoria é o espaço concreto, que se coloca materialmente frente ao observador) ou uma Máscara neutra (a máscara é ou não é, ao nível do Representema). Melhor dizendo, se se verificar um índice neutro ao nível do Representema não se tem mais um fato do teatro em realização, mas sim um fato do teatro-virtual, do teatro-projeto, um fato (nesta concepção) do vir-a-ser do teatro. A passagem que se opera do teatro-ato para o teatro-texto escrito, oral ou ideal, quando da introdução do elemento neutro no Representema, faz surgir diante do observador o nível do virtual cuja análise, repetindo, não cabe neste estudo.

1. Roland Barthes, *Essais critiques,* Paris, 1964, p. 41-42.

2. *Texto*: este termo é aqui tomado na concepção de Hjelmslev: sintagmática cujas cadeias, se forem ampliadas indefinidamente, são manifestadas por todos os sentidos. Esta definição exige que se defina pelo menos um de seus termos: *cadeia,* classe no interior de um processo semiótico. E com esta definição, uma outra se impõe: *classe,* objeto que é submetido à análise.

Operacionalmente, *texto* pode ser entendido simplesmente como *conjunto sêmico* ou, mais simplesmente ainda, como conjunto analisável de signos. O termo *texto* sempre deverá ser entendido, aqui, neste sentido; de modo específico, deve ser evitada toda confusão com a noção tradicional de *texto teatral.*

3. Como se vê a partir do item nº 3 com a descrição proposta para a *personagem,* esta denominação e este conceito poderiam ser eventualmente substituídos pelo de *figura* tal como é discutido por Barthes em *Sur racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 10. Como comenta o autor, já seria hora de abandonar o "prestígio da noção tradicional de *personagem* pelo conceito de *figura,* ou seja, a *forma* de uma função trágica". Este conceito de figura poderia ser muito bem aceito dentro do que aqui se entende por teatro-ato, e sua adoção serviria para estabelecer uma distinção entre a personagem de um texto escrito — teatro ou literatura — e a personagem do teatro-ato. No entanto, Barthes quer abandonar uma "noção tradicional" mas traz para seu novo conceito as mesmas marcas dessa "tradicionalidade" ao falar em função *trágica*; este *trágica* traz consigo de imediato toda uma carga de conceitos (como o de conflito) que se quer justamente evitar nesta discussão. Opta-se assim pela solução mais simples que consiste em manter a Personagem.

4. G. Bachelard, *Formation de l'esprit scientifique*, Paris, 1975.

5. Na verdade, a esquematização geométrica no campo das ciências humanas e das artes poderia ficar apenas ao nível do rascunho da análise e, a rigor, não aparecer nesta em sua forma final. No entanto, como nada obriga a que se seja rigoroso a todo instante, que fiquem onde estão.

6. Seria possível levantar a objeção segundo a qual ambas as relações triádicas apontadas, para o primeiro e para o segundo níveis da análise, não se sustentam enquanto efetivamente triádicas, na medida em que o Jogo não é *elemento*, mas *relação*, sendo igualmente a Máscara não um elemento mas, pelo menos, uma relação entre *vários* elementos.

De início, ressalto — como eu mesmo aponto, em A, I, 1.1 e A, I, 2.1 — que os componentes das relações triádicas indicadas são de diferente natureza. No entanto, não creio que este fato seja o suficiente para invalidar o modelo triádico proposto para os dois níveis estudados, ou mesmo para impedir qualquer tipo de associação entre os três elementos de cada nível.

Começando pelo fato de ter-se em ambos os níveis dois elementos e uma relação, lembro que para Louis Hjelmslev uma teoria não consiste especificamente na análise (isto é, na divisão, na individuação) de elementos ou partes mas, fundamentalmente, na identificação das *relações* entre essas partes, de tal modo que estas relações mantêm-se em pé de igualdade com os elementos — se é que não são mesmo mais importantes que estes.

Em segundo lugar, lembro um precedente famoso relacionado com um modelo triádico que igualmente se estrutura sobre componentes de diferente natureza: é o caso da relação triádica peirceana entre signo, referência e objeto. Tal como essa relação foi explicada e esquematizada por Ogden & Richards, o signo empregado por um usuário é em parte causado pela referência (ou pensamento, na concepção dos autores) que ele faz e em parte pelos fatores sociais e psicológicos (a finalidade da referência feita, o efeito proposto pelo signo sobre os outros e sobre nossa própria atitude). Por outro lado, quando recebemos um signo, este provoca um ato de referência e faz com que assumamos uma atitude com relação aos fatores materiais em questão.

A relação triádica proposta por Peirce, como se vê, foi igualmente estabelecida entre componentes de diferente espécie (um Objeto, entidade material ou imaterial mas de natureza totalmente diferente da Referência a que remete, criada na mente do Intérprete, Referência esta que, por sua vez, se relaciona com um Signo com o qual nada tem em comum) — mas nunca se pensou em invalidá-la por essa razão.

Por outro lado, em relação à questão que consiste em saber se o modelo aqui proposto é efetivamente triádico ou diádico, comecemos por verificar o que é *efetivamente* uma relação triádica. Para Peirce, tal

como estabeleceu em seu trabalho sobre o Ícone, o Indicador e o Símbolo (publicado no Brasil no volume *Semiótica e Filosofia*, Ed. Cultrix), uma relação triádica diz-se *genuína* quando os três elementos estão de tal modo relacionados que não existe nenhum complexo de relações diádicas. No modelo proposto por este trabalho, embora realmente a natureza dos elementos das tríades seja distinta, a relação triádica é genuína porque a Máscara, por exemplo, não pode colocar-se em mera relação diádica com o Espaço, devendo pôr-se em relação a ele na mesma posição em que se coloca o Actante (mesmo que uma peça não contenha Actantes aparentes mas apenas um Espaço, esse Espaço será também Actante), do mesmo modo como em Peirce o Interpretante não pode colocar-se em mera relação diádica com o Objeto, devendo pôr-se em relação a ele na mesma posição em que se coloca o Representamen ou Signo. O mesmo aconteceria com os outros dois elementos da relação triádica aqui proposta: tendo em vista um texto teatral, um Actante não pode relacionar-se apenas com o Espaço, devendo fazê-lo igualmente com uma Máscara, na mesma posição como o faz em relação ao Espaço. E assim sucessivamente, com os outros elementos do primeiro nível.

Assim, fundamentado em Peirce, considero que aquilo que torna uma relação triádica *genuína* não é especificamente a natureza dos elementos por ela associados mas, sim, o fato de não ser possível instaurar-se entre eles quaisquer relações diádicas. Isto por certo não impede, como indico em A, I, 3, que esses elementos sejam abordados enquanto formando relações diádicas — mas estas são falsas relações diádicas, que só subsistem por razões metodológicas, como é ali indicado, e que submergem totalmente diante da coesão maior e incontornável da relação triádica global.

Ainda a ressaltar que os elementos dos dois níveis são efetivamente em número de três, não podendo ser nem menos, nem mais do que três, o que confere aos modelos propostos uma autenticidade independente do desejo estético de ver uma configuração harmônica no conjunto da análise.

7. Ch. S. Peirce, *Collected papers*, Cambridge, 1965.

8. C. Lepschy, *A lingüística estrutural*, São Paulo, 1971, p. 196.

9. Christian Metz, "Cinéma, langue ou langage", *in Communications*, nº 4, Paris, 1964.

10. Luis Prieto, *Messages et signaux*, Paris, 1972.

11. Umberto Eco, *A estrutura ausente*, São Paulo, 1971.

12. Max Bense, *Pequena estética*, São Paulo, 1971.

13. *Funtivo*: o terminal de uma função.

II. Actante, Máscara, Espaço

1. Estrutura Triádica de P, C, J

A análise na vertical deve continuar, com suas sucessivas especificações e delimitações, e com isso se passa à abordagem de cada um dos elementos componentes dos dois níveis apontados. De início, trata-se de descrever os componentes instauradores A, E e M. No entanto, como A-E-M e P-C-J mantêm um íntimo relacionamento, e como só é possível entender uns através dos outros, é fundamental proceder mediante um movimento contínuo de ida e volta, esclarecendo-se as noções dos primeiros a fim de melhor entender as dos segundos e vice-versa. Assim, o sentido inicial que se deve tomar no estudo de A-E-M pode ser dado por uma precisão a respeito de P-C-J.

Tal como foi ressalvado quando se abordou a questão da estruturação de P-C-J (em I.4), as relações diádicas indicadas como formadoras de cada um dos componentes do Teatrema, isto é,

(4) P = f (A, M)
(5) C = f (M, E)
(6) J = f (A, E)

subsistem apenas enquanto noções operacionais que possibilitam a compreensão última da estrutura de cada um dos componentes P, C e J na medida em que são estes isolados para estudo (estudo de análise ou estudo de construção, quando da monta-

gem de uma peça). Na verdade, cada uma das funções indicadas em (4), (5) e (6) são complementadas necessariamente pelo elemento faltante da estrutura do Representema. Assim, em P = f (A, M) o elemento faltante é E, e de forma mais completa

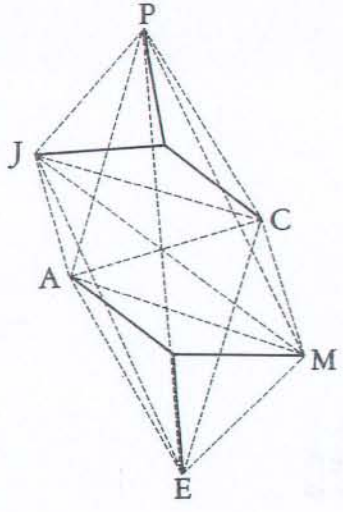
(21) $P = f(A, M) \Longleftrightarrow (A, M) \in E$

e, nos outros casos,

(22) $C = f(M, E) \Longleftrightarrow (M, E) \in A$
(23) $J = f(A, E) \Longleftrightarrow (A, E) \in M$

lendo-se essas expressões do seguinte modo: P é função de um actante e uma máscara se e somente se esses actante e máscara estão num espaço (e, inversamente, se actante e máscara pertencem a um espaço, então a função actante-máscara define uma personagem), padrão de leitura válido para as duas outras.

E neste caso, o diagrama completo das relações entre os componentes da primeira e segunda estruturas e entre estas mesmas estruturas seria o seguinte:



1.1. Descrevendo-se assim os elementos do Teatrema de uma forma mais completa:

(24) Personagem é a resultante do investimento de uma máscara sobre um actante no espaço.
(25) Cenário é a resultante do investimento de uma máscara sobre um espaço que recebe actantes igualmente mascarados.
(26) Jogo é a resultante do investimento de um actante mascarado num espaço, e das relações deste actante com outros actantes em condições idênticas.

2. Divisão do Actante

A esta altura, é necessária a especificação do conceito de alguns dos componentes das descrições acima sob pena de não se conseguir estabelecer uma distinção clara entre as concepções de P, C e J. Deste modo, desce-se à análise de A-E-M, e o primeiro elemento a merecer atenção é o Actante. E de início deve-se fazer referência à natureza dos actantes participantes de P-C-J. É certo que o actante que entra na composição da Personagem pode não ser do mesmo tipo do actante que entra na descrição do Cenário, ou do Jogo. O fato de poderem ser do mesmo gênero, como realmente são, não significa que devam ou possam ser da mesma espécie.

2.1. Actante Sujeito e Objeto

Realmente, é possível estabelecer uma primeira divisão dos Actantes, que podem ser sujeitos ou objetos. Deve-se entender por Actante Sujeito tudo aquilo que efetivamente atua como sujeito do processo, isto é, tudo aquilo que exercita a ação, função ou o jogo dramático. Actante Objeto é tudo aquilo que,

Thaïse Nardim

apesar de determinar de alguma forma a ação, função ou jogo dramático, não a exercita diretamente, por si só, sendo compelido a exercitá-la por um Actante Sujeito ou meramente representando, estaticamente, esse exercício. Efetivamente, se o Actante Sujeito está do lado da dinamicidade, o Actante Objeto pertence ao domínio do estático. Deste modo, na generalidade dos casos, um homem é um caso de Actante Sujeito, enquanto um vaso ou uma cadeira fundamentais para a qualificação de uma cena é um Actante Objeto: de alguma forma essa cadeira *atua* dentro da cena, porém, apenas como objeto (não por isso menos essencial) das relações entre os Actantes Sujeitos. A partir desta colocação é possível entender, assim, como o cenário é, efetivamente, a resultante do investimento de uma máscara sobre certos actantes colocados num determinado espaço. Desnecessário, agora, ressaltar que os actantes componentes do Cenário são da espécie Objeto.

2.2. Um outro exemplo, para que fique clara a noção de Actante Sujeito e sua distinção em relação à de Actante Objeto: uma marionete deve ser considerada como caso de Actante Sujeito. Isto implica dizer, mais uma vez, que o campo de estudo que esta análise se propõe é o do resultado teatral em cena, enquanto desenvolvimento, não importando aqui as condições de elaboração prévia do espetáculo ou as condições que, no momento do ato, por trás dos bastidores, possibilitam a sustentação do fato teatral. Em outras palavras, pouco importa se o Actante Sujeito atua por si mesmo ou se algo mais o faz atuar; o que interessa é caracterizá-lo como sujeito do processo, aquele que, pela natureza específica a ele atribuída pelo texto teatral, funciona como propulsionador do jogo dramático. O Actante Sujeito não deve ser encarado como pertencendo ao domínio da liberdade de ação e de determinação uma vez que, sob este ângulo, não existiria no teatro nenhum Actante Sujeito: mesmo uma Personagem-Homem, isto é, um Actante do caso Sujeito é, nitidamente, absolutamente condicionada, determinada que está pelas estruturas que lhe foram atribuídas por um

elemento que não faz parte da cena teatral em si e que é o texto escrito ou o diretor do espetáculo. Apenas em certos tipos de teatro, como o *happening*, é que se poderia ter uma liberdade maior ou mesmo total na atuação do Actante, mas como estes casos são antes a exceção do que a regra, justifica-se a abordagem acima que considera tanto uma marionete quanto um ator-homem, igualmente, casos de Actante Sujeito.

Da mesma forma, numa peça, no horizonte do possível, em que todo o jogo fosse realizado por objetos (uma peça de cadeiras, por exemplo), esses objetos poderiam perfeitamente assumir a função de actantes sujeitos, já que seriam eles os motores desse mesmo jogo. O que ressalta o fato de que no fundo a determinação de Sujeitos e Objetos é antes uma resultante do jogo atribuído aos actantes e não uma propriedade específica deste ou daquele tipo de actante.

3. Noção de Espaço

Deixando-se a noção de Actante neste ponto, com sua bipartição fundamental, é necessário fazer avançar os conceitos de Espaço e Máscara. Em relação à questão do Espaço, não se trata absolutamente de procurar deixar de lado, sumariamente, problemas eventuais de conceituação que poderiam surgir numa tentativa de explicação; mas realmente, para os propósitos deste estudo, é possível afastar tanto as interrogações sobre o que é o espaço genericamente considerado quanto as variadas classificações do espaço teatral, para reter apenas uma noção imediata e intuitiva do Espaço teatral segundo a qual esse espaço é simplesmente o lugar em que o teatro se processa, sem que se ligue essa extensão a nenhuma outra condição específica que não a simples delimitação de uma área. Esta descrição inclui as noções de edifício para teatro, sala com cadeiras dispostas deste ou daquele modo, bastidores, palco em forma de tablado, arena, mas não se detém em nenhuma delas. Qualquer espaço configura-se como Espaço Teatral ao ser tomado como tal, seja qual for a convenção adotada para que ele assim se identifique, se faça reconhecer e se

distinga de um espaço qualquer do "real" (isto, se se partir do princípio de que a fruição do fato teatral deve basear-se no conhecimento, e reconhecimento, que o espectador tem de que se trata exatamente de um fato de ficção).

4. Descrição da Máscara

Já a noção de Máscara, pela sua complexidade, exige um esforço de delimitação de seu campo nocional (se bem que, de algum modo, existe um conhecimento intuitivo do que seja a Máscara: "caracteres" da Personagem etc.). Tanto mais quanto se pode dizer, ainda que essa frase seja antes uma figura de retórica — e figura já vazia pelo desgaste, pelo uso excessivo — que Teatro é Máscara.

Talvez mais do que em relação à noção dos elementos adjacentes — Actante e Espaço — o estudo, ainda que inicial, dos componentes da Máscara já deve partir da distinção básica que se faz em semiologia entre o Plano da Expressão e o Plano do Conteúdo.

4.1. O que é, semanticamente, a Máscara? Máscara é um conjunto de caracteres extraídos de um determinado repertório, reunidos numa certa estrutura e atribuídos a um Actante que os investe dinâmica ou estaticamente (actantes sujeito e objeto). Este conceito de Máscara é amplo, talvez demasiadamente amplo; e talvez não possa ser menos extenso. No entanto, eventualmente talvez não seja de todo prejudicial a extensionalidade desta concepção; assim como todo termo, proposição ou argumento tem suas dimensões básicas, a amplitude e a profundidade, existe ou pode-se fazer com que exista entre essas duas dimensões um relacionamento tal que a perda de informação por redução da profundidade seja compensada por um ganho de informação na extensionalidade e vice-versa. Pode-se objetar que profundidade e amplitude são de natureza diversa e que

uma tal compensação é antes suposta do que concreta; de qualquer modo, a extensionalidade de um termo pode ser sempre encarada como ponto de partida com base no qual se processarão reduções do campo de análise, que passa a adquirir o sentido vertical.

4.2. Máscara e Mensagem

Examinando os termos da descrição da Máscara acima enunciada, a primeira observação que se deve fazer é que ela é calcada sobre uma definição de *mensagem* elaborada por A. Moles[1] ao propor um estudo da mensagem e percepção estéticas. A pergunta, aqui, coloca-se de imediato: quais as relações entre Máscara e Mensagem? A resposta não é menos imediata: se se pode dizer que a mensagem de uma peça ou de um fato teatral qualquer é uma resultante dinâmica e totalizante de todos os elementos que compõem esse mesmo fato teatral (representação, ação dramática, cenário, actantes, personagens, texto verbal etc.), parece claro que, de maneira específica, essa mensagem global depende, numa parte preponderante, da Máscara ou máscaras com que se investem sujeitos e objetos. O teatro é um fato de comunicação[2]; por conseguinte, cada uma de suas partes também o é. Assim, a Personagem, por exemplo, é um fato de comunicação: qual é seu comunicado? É seu comportamento, sua aparência, seus gestos, sua fala, seu relacionamento explícito ou implícito com os demais elementos do universo teatral, sendo que tudo isso é determinado fundamentalmente pela Máscara que lhe foi atribuída. Não constitui assim uma impropriedade identificar a estrutura da Máscara com a da Mensagem.

Por outro lado, não se deve cair no extremo de identificar, em termos absolutos, *todo* o teatro (toda a mensagem de uma peça encenada) apenas e tão-somente com as máscaras elaboradas para os actantes. É óbvio que uma série de outros fatores influem, exteriormente à máscara original, na determinação da significação final do processo teatral. Por exemplo, o tipo dos

actantes, o fato de se utilizar o indivíduo X e não Y, o tipo de espaço circundante etc. — elementos estes que, no entanto, só podem ser identificados, junto com seu grau de influência, na ocorrência específica.

4.3. A Máscara no Plano da Expressão

Uma segunda observação relativa ao conceito de máscara diz respeito à noção de "repertório". Entende-se por repertório uma espécie de vocabulário, de estoque de objetos ou de signos de objetos conhecidos e utilizáveis por um sujeito; assim, o repertório do qual se extraem os caracteres mencionados seria o conjunto de temas, tópicos, configurações, da personalidade, espécies de relacionamento (o jogo) etc. proporcionados pela observação dos fatos psicológicos e sociológicos, das formas e dos estilos, podendo ser também, conjuntamente com estas e além destas, os modelos narrativos e as funções dramatúrgicas como as propostas por E. Souriau (ver item seguinte).

Os caracteres assim extraídos de um dado repertório são reunidos numa determinada estrutura, conforme propõe a descrição. Esta estrutura torna-se visível e passível de uma apreensão ao nível do plano da expressão através dos *códigos de representação*. São as normas dos diversos códigos de representação (o método de Stanislavski para o ator; o código arquitetônico barroco, por exemplo, para o cenário de uma peça) que estruturam os elementos do repertório componentes da Máscara.

4.4. Variantes do Funtivo Máscara

Dentro da função semiótica representada pela estrutura triádica A-E-M, o funtivo Máscara articula-se em elementos menores, variantes. Constituem *variantes* da Máscara, de um lado, os elementos de conteúdo extraídos de um repertório,

como mencionado em 4.3 e, de outro lado, os códigos de representação. E tal como todo funtivo, a Máscara deveria articular-se um número ilimitado de vezes sobre um número fixado, arbitrariamente, de variantes. No caso do fato teatral, todavia, embora o número de variantes do funtivo Máscara possa ser finito, dificilmente poderão ser "fixados", propondo-se antes como uma lista aberta capaz de receber sempre mais uma variante pois, caso contrário, se estaria negando a necessidade que todo fato estético tem de continuamente superar-se dialeticamente através da destruição de uma antiga forma de variantes por outra nova. E desta maneira, não há muito sentido em procurar-se as *figuras* da Máscara, tanto no plano de sua expressão quanto no de seu conteúdo, pois podem estar em contínua mutação; as figuras de *um* determinado código de representação poderiam eventualmente ser levantadas, mas não as figuras dos códigos de representação em geral. O gesto, por exemplo, elemento da expressão da Máscara e que se configura plenamente no Jogo, é passível de uma apreensão formalista (pelo menos até certo ponto) como já o demonstraram as pesquisas sobre cinésica[3]; e os sistemas propostos para sua apreensão ao nível do "mundo natural" podem perfeitamente ser transpostos para o campo da análise do gesto no teatro. Não cabe neste estudo, todavia, uma demonstração desta aplicação uma vez que, aqui, o fato teatral é apanhado em sua generalidade e, sob este aspecto, seria inútil, senão impossível, proceder a um apanhado das figuras em geral da expressão da Máscara.

4.4.1. Expressão e Conteúdo na Máscara

O mesmo se poderia dizer a respeito das figuras de conteúdo da Máscara, cuja amplitude de variação é praticamente indeterminável. Pode-se ter uma idéia desse problema se se considerar uma das espécies de elementos do conteúdo da Máscara citados em 4.3: as funções dramatúrgicas de E. Souriau[4]. (E embora se pudesse denominá-las de elementos de conteúdo da Máscara, jamais se poderia afirmar delas que seriam *figuras*

do conteúdo da Máscara; trata-se já, na verdade, tal como foram enunciadas por Souriau, de signos ou semas inteiros.) As seis funções de Souriau — força temática orientada, representante do bem desejado, obtentor virtual desse bem, oponente, árbitro atribuidor do bem, cúmplice (reforço ou duplicação de uma das forças anteriores — regem-se, ainda que não a título exaustivo, pelas "forças dramáticas": amor (sexual, familiar, de amizade); fanatismo (religioso ou político); cupidez, avareza; inveja, ciúme; ódio, vingança; curiosidade; necessidade de paz, liberdade; necessidade de "outra coisa" e "outro lugar"; temor (da morte, do pecado, da dor) etc.

Todas estas forças, ainda que passíveis de serem reduzidas à forma de um paradigma *desejo-temor,* e que constituem apenas uma das formas possíveis do conteúdo da Máscara, fornecem uma imagem do que viria a ser um trabalho que visasse levantar o elenco das figuras e/ou signos do conteúdo de M; e todo esse trabalho ainda correria o risco de resultar, eventualmente, numa inutilidade absoluta, como foi ressaltado. Parece assim mais razoável indicar os elementos constituintes do funtivo M tal como foi feito em 4.3, a saber, de modo genérico e exemplificativo, e não específico e exaustivo — sempre ressalvando a possibilidade de tal análise no caso específico e particular.

5. Variantes do Actante

Tal como acontece em relação à Máscara, também os funtivos Actante e Espaço devem articular-se num número arbitrariamente fixo de variantes e, enquanto signos que são, devem igualmente poder dividir-se em dois planos, expressão e conteúdo.

Embora, como foi observado em relação à Máscara, não se deva procurar fixar o número de variantes articuladoras dos funtivos do texto, que deve permanecer aberto a todas as possibilidades, é possível estabelecer para o Actante um quadro mínimo inicial de seus articuladores, e que se apresentaria mais como a tabela dos elementos naturais em química, isto é, não como um quadro fechado, mas sim, como um quadro com *n* espaços em branco destinados a acolher futuros elementos (variantes) que se venham a propor (e cuja existência concreta é inclusive possível, a partir de um determinado momento, prever).

Uma primeira divisão das variantes do Actante pode ser feita a partir da distinção inicial já feita entre Actante Sujeito e Actante Objeto. Assim, entre essas variantes pode-se encontrar: o homem (e as partes do corpo humano), o boneco, a sombra. E as coisas genericamente consideradas — lembrando-se que uma cadeira, por exemplo, pode propor-se ora como um Actante Objeto, quando faz parte inerte de um Cenário, ora como um Actante Sujeito, num caso limite, hipotético, porém possível. E ainda as coisas ou entes imateriais estão entre as variantes do actante: numa determinada peça, um deus nunca visto pode representar o papel de um actante realmente determinativo da ação dramática. As próprias funções e forças de Souriau podem ser assim consideradas.

As variantes acima indicadas participam do plano da expressão do Actante, i.e., um actante manifesta-se na forma de Homem, Coisa etc. Em relação a seu plano do conteúdo valem aqui as mesmas observações feitas para a Máscara.

6. Variantes do Espaço

O fato de ter sido dito em II.3 que a noção de Espaço é primária, sendo praticamente um postulado, não impede que se possa tentar reconhecer no funtivo Espaço suas variantes e seus planos do conteúdo e da expressão, nem impede que se reconheça a riqueza de sua carga de significados.

De início, pode-se dizer o inevitável: que o Espaço articula-se sobre todos os tipos de variáveis com que é representado através da geometria euclidiana (elementos de reta, ponto, eixos de orientação etc.) e que estas constituem seu plano da expressão. É necessário ressaltar contudo que estas variáveis só interessam na medida em que possibilitam uma representação formalizada do Espaço, não sendo elas mesmas, a rigor, as constituintes do espaço real. Uma coisa é o espaço vivido, o espaço

sensível, e outra o espaço de representação, a representação do espaço anterior (o espaço geométrico). Em outras palavras, um espaço físico (natural) e um espaço mental (lógico, abstrato)[5]. O que interessa para a análise do texto teatral é o espaço físico, o espaço vivido — mas se esse espaço é conscientizado pelo observador, ele só o pode ser através de sua representação, de sua abstração, donde a possibilidade de aceitar os elementos de representação geométrica como sendo os articulantes do plano da expressão desse espaço.

6.1. Expressão e Conteúdo do Espaço

Quanto aos componentes do conteúdo do Espaço, estes podem encontrar um princípio de análise nas disciplinas que estudam o espaço em geral e, nele, as disposições homem-homem e homem-objeto, como a proxêmica[6]. É fato que o Espaço do texto teatral é específico: um espaço de configuração, muito mais metafórico do que real. Não é menos certo, no entanto, que esse espaço se articula, consciente ou inconscientemente, sobre os modelos do espaço cotidiano, do espaço do mundo "real" e, assim, um estudo do espaço teatral não só pode como deve pressupor os dados levantados pela proxêmica, cinésica e ekistica (que se propõe, esta, o estudo dos modos do estabelecimento humano).

Para a proxêmica (que constitui talvez o principal ponto de partida destes estudos), o espaço tem valores semânticos específicos a determinadas situações etnológicas e sociológicas, de tal forma que a disposição relativa de dois interlocutores, de indivíduos e objetos, e os universos sensoriais que aí se instalam (como o do tato, odor, calor humano, visão) adquirem significados distintos conforme as culturas a que pertencem os interlocutores. E. Hall distingue entre três tipos de manifestações espaciais a serem estudadas pela proxêmica, e que ele denomina de infraculturais, pré-culturais e micro-culturais, constituindo estas últimas o campo específico e mais rico do estudo proxêmico, e que se dividem, por sua vez, em configurações fixas, semi-fixas e

informais. São exemplos de fixas os planos urbanísticos; das semi-fixas, os espaços internos ou externos que podem ser centrípetos (ou sociópetos) e centrífugos (ou sociófugos); e das informais, as configurações codificadas inconscientemente e que se dividem em distâncias públicas, sociais, pessoais e íntimas. E em seu artigo sobre a notação do comportamento proxêmico[7], Hall vai estudar as relações proxêmicas como sendo uma função de oito dimensões diferentes:

a) identificantes posturais-sexuais,
b) orientação sociofugal-sociopetal (eixo SFP),
c) fatores cinestésicos,
d) código táctil,
e) combinações retínicas,
f) código térmico,
g) código olfativo, e
h) escala de intensidade vocal.

Encarando cada uma destas dimensões como classes formadas por componentes menores, Hall vai justamente tentar levantar o quadro das variantes possíveis dessas dimensões, que ele denomina de *proxemas* e que identifica com os fonemas da lingüística, porém a um nível mais baixo e mais simples. Assim, são proxemas dentro da divisão 2: duas pessoas, uma de frente para a outra; ou de costas, ou num ângulo de 45 graus etc.; na dimensão 4: a configuração formada por uma pessoa tocando a outra com a ponta dos dedos; na dimensão 1, um "homem em pé" é um proxema, um "homem deitado", outro; uma "mulher em pé", um terceiro, uma "mulher deitada", um quarto proxema; e assim por diante. Os proxemas seriam situações mínimas que, combinadas, formam enunciados mais longos que compõem o discurso proxêmico.

No entanto, embora os estudos de Hall sejam importantes para a identificação e eventual decifração dos componentes do Conteúdo do Espaço em geral e do espaço do texto teatral em particular, é necessário ressaltar que suas colocações não podem ser tomadas integralmente e sem reservas. De fato, a preocupação de Hall é encontrar os monemas e fonemas do comporta-

mento proxêmico. Neste caso, deve-se ter em mente que, na conceituação de Hjelmslev e dos lingüistas em geral, o fonema (ou figura) é uma entidade destituída de qualquer significado (a menor com significado é o monema), tendo apenas valor posicional e oposicional. Hall pretende que cada um dos proxemas formadores de suas dimensões teria apenas esses valores posicionais e oposicionais: se um homem está em pé, o único significado disso é que ele não está deitado, e assim por diante. A verdade, contudo, é que todos esses proxemas de Hall estão carregados de significados: no código táctil, por exemplo, "acariciar" não significa apenas que "não se está segurando", já apresentando em si mesmo um significado bem mais extenso (ternura etc.). Os proxemas de Hall estão assim cheios de sentidos possíveis, não são vazios. E por não terem apenas valor diferencial, não são figuras: denotam e/ou conotam, são *signos,* equivalem a monemas (senão a sintagmas). E como não se pode definir uma língua como sendo um sistema de signos — uma vez que ela é antes um sistema de figuras com as quais se pode construir signos — os estudos de Hall não nos colocam diante de um modelo do comportamento proxêmico que poderia ser entendido como uma língua, um sistema fortemente coeso, mas sim apenas como um repertório de signos, ou semia. Por certo, sempre há a possibilidade de se estar diante de um sistema sem figuras, uma vez que o próprio Hjelmslev enuncia que uma entidade pode eventualmente ser de extensão idêntica a outra entidade de nível superior. Existe também a possibilidade, como sugere J. Kristeva[8], de considerar o signo gestual, o signo decorrente da produção humana no espaço, como sendo essencialmente polissêmico, razão pela qual o uso das redes do comportamento fonético seria inadequado — o que não impediria que se partisse dos pressupostos fundamentais da lingüística na abordagem desses textos.

1. Abraham A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique,* Paris, 1968.

2. Esta afirmação incisiva exige, pelo menos, que se reconheça a existência de não menos peremptórias declarações de incomunicabilidade do fato teatral. Georges Mounin é talvez o expoente desta tendência. Em seu rigor quase dogmático quando se trata de aplicar o termo *linguagem* a certos sistemas de signos ou quando se tem em vista a pertinência de uma análise semiológica, Mounin (cf. *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1971) afirma que o teatro não é comunicação. Embora não haja aqui espaço para uma refutação em regra de sua posição, cabe indicar alguns de seus argumentos e esboçar uma negação deles.

Dois motivos que, segundo Mounin, exigiriam que não se falasse em comunicação no teatro, seriam: a) o fato de emissores e receptores serem sempre os mesmos no teatro, ao contrário do que aconteceria numa verdadeira comunicação quando o emissor às vezes se transforma em receptor enquanto o receptor se propõe, em dados momentos, como emissor; b) o fato de que, embora haja troca de estímulos ou mensagens entre ator/emissor e espectador/receptor, essa troca não se faz *no mesmo código do emissor,* o que seria traço inerente da comunicação.

Com toda evidência, o mínimo que se pode dizer de Mounin aqui é que ele deve desconhecer o teatro moderno, aquele teatro em que os atores descem do palco e se misturam à "platéia", jogando *entre* os "espectadores" e *com* eles. Um teatro inclusive onde não há mais ator e espectador, mas apenas *teatror*: o sujeito que faz teatro. Neste teatro há uma troca contínua entre as clássicas posições do "emissor" e "receptor" que trocam mensagens num mesmo código na medida em que o antigo "espectador" também agora gesticula, canta, berra, se locomove como os "atores". E mesmo que não se usasse esse "mesmo código", seria o caso de ressaltar a extrema estreiteza dessa concepção (que praticamente faz do verbalismo uma profissão de fé) segundo a qual a troca só é possível quando o código é uno.

Seria de uma arbitrariedade extremada a recusa em considerar como comunicação a troca perfeita que ocorresse entre alguém manejando por exemplo um código verbal e outro utilizando o código gestual. Uma disciplina como a proxêmica está aí justamente para estudar os modos de comunicação inter-códigos.

Mounin ainda pergunta se "... pode o espectador vangloriar-se de decodificar... segundo o mesmo sistema todas as peças que vê", o que implica em sua crença de que comunicação só existe quando a interpretação vem endossada pela utilização de um único esquema, como ocorre com os códigos verbais estudados pela lingüística. O que está no fundo dessa concepção de Mounin é a idéia de que o teatro é uma entidade invertebrada cujas leis de estruturação são todas fixadas apenas pelo acaso. Ele acredita que cada evento teatral é uma manifestação inteiramente diversa da de outro evento teatral. Como para ele a significação no teatro se forma sempre de modo diferente (enquanto o presente trabalho procura justamente mostrar que se pode falar na existência de um arcabouço central, claro e definido, para a significação teatral), não haveria como falar-se num *sentido* do teatro. Mas esse sentido, esse modo estável e verificável de organizar-se o texto teatral existe, e não se pode confundir as diferentes ocorrências e manifestações desse esquema central com sua inexistência, como faz Mounin. Por certo, a malha de interpretação dos signos teatrais não é sempre a mesma e é, sem dúvida, mais fluida do que a usada para o signo lingüístico; mas ao estender-se, ela o faz sobre um mecanismo de estruturação que é geral para todos os eventos teatrais (como se está mostrando nesta obra) e que é válido pelo menos ao nível metodológico e operacional — na verdade, o único que interessa tanto na decodificação do signo teatral quanto na do lingüístico.

Reproduzir aqui um último argumento de Mounin é quase uma maldade contra ele... À p. 91 ele pergunta "... que comunicação... imaginar com um autor morto há cem anos...?" Além de ressaltar a, pelo menos, ingenuidade da questão, seria o caso de repetir que Mounin novamente confunde as coisas: aqui, confunde *teatro* com a *peça escrita para ser representada*. É o caso, então, de destacar que *teatro* tem muito pouco a ver com *peça escrita para teatro* e que, seja como for, a comunicação obviamente não é com Shakespeare mas com *este* determinado grupo de pessoas que *aqui* e *agora* está representando esta peça para mim e *comigo mesmo* através deste teatro. O resto é, se não silêncio, pelo menos discussão (esta sim) acadêmica. E, afinal, a maldade não precisa ser contornada quando se pensa que textos como o de Mounin, desinformados e conservadores, tendem a

impor-se entre nós como "autoridade" em virtude, entre outras coisas, de sua simples condição de "estrangeiro".

3. Ver particularmente os trabalhos de Ray Birdwhistell, além dos de E. T. Hall, Lynn Kaufman, M. Angenot, J. Kristeva.

4. Etienne Souriau, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, 1950.

5. Ver Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Paris, 1971, e H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, 1974.

6. E. T. Hall, *The hidden dimension*, New York, 1966; *The silent language*, New York, 1959; "A system for the notation of proxemic behavior", *in American anthropologist*, 66:6, 1964; "Proxemics", *in Current anthropology*, 9:2-3, 1968.

7. E. T. Hall, "A system for the notation...".

8. J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

III. Personagem, Cenário, Jogo

1. De modo semelhante ao que foi feito com A, E e M, os componentes da função semiótica P-C-J podem igualmente ser decompostos em elementos que os articulam, ao mesmo tempo em que se situa (em suas linhas gerais) o problema da delimitação do plano da expressão e do plano do conteúdo dos mesmos Personagem, Cenário e Jogo.

2. Variantes de P, C, J

Uma parte do caminho já foi percorrida, pois as variantes de P, C e J incluem, inicialmente, todas as variantes indicadas e supostas para os funtivos A, E e M. Isto é evidente se se partir das definições dadas para P, C e J. A Personagem, por exemplo, é a resultante do investimento de uma Máscara sobre um Actante no Espaço; assim, tudo aquilo (variantes) que pode constituir um Actante, Máscara e Espaço deve necessariamente constituir, como variantes, a Personagem, o Cenário e o Jogo.

Além destas, no entanto, P, C e J terão por certo outras variantes que lhes são próprias enquanto resultados finais, totalizantes, dos funtivos da estrutura anterior, A-E-M. Quando se lida com elementos como Actante, Máscara e Espaço, a combinação destes num complexo faz com que o resultado final seja de uma grandeza que não se define apenas pela soma dos componentes iniciais: a resultante final é maior que a soma simples dos elementos que a perfazem.

Mas, se a constatação desse fato não exige maiores esforços, o mesmo já não acontece quando se tenta determinar e individuar a natureza e a qualidade destas variantes específicas. Veja-se o que acontece na estruturação do jogo. Jogo é, fundamentalmente, o modo de relacionamento entre as personagens, entre elas e os objetos e entre elas e o espaço. E uma das formas assumida por esse modo é a gestualidade. Como pode ser entendida a gestualidade, como pode ser apreendida, qual o modelo que se pode determinar para a ilustração de seu plano da expressão e seu plano do conteúdo? Para Greimas[1], a gestualidade tem um estatuto fundamentalmente simbólico e só pode ser apreendida e definida através de seu *projeto*: é o projeto de seu programa gestual que constitui seu significado, enquanto é seu significante a seqüência gestual que recobre esse significado. Deste modo, o processo de significação da gestualidade só pode ser apreendido a partir de um relacionamento que opere entre a seqüência de figuras gestuais e o *projeto* gestual. A questão é: como apreender esse projeto, de cuja plena delimitação depende a identificação das variantes do conteúdo da gestualidade — e por conseguinte, do Jogo (supondo-se que é possível determinar de modo aceitável as variantes da seqüência gestual ao nível da expressão)? A resposta é uma só: esses programas gestuais, com significados multi-estratificados, constituem, no dizer de Greimas, discursos fechados cuja análise do conteúdo só pode ser exercida sobre as estruturas de um tipo particular, de um texto específico e determinado, concreto. Uma teoria (i.e., uma generalização) do conteúdo desse projeto parece irrealizável; a semiose gestual não se organiza através de relações simples (do tipo significante-significado), sendo complexa a relação que se estabelece "do significado para o significante considerado em sua totalidade (o programa gestual) e uma rede de relações indo do significado para cada figura enquanto parte do todo"[2]. Como identificar realmente essas variantes a não ser num caso particular?

Algo semelhante acontece com o Cenário: se suas variantes da expressão e do conteúdo são, inicialmente, as mesmas que configuram o Espaço, suas variantes específicas se multiplicam, sem regra ou norma, numa lista aberta: suas variantes da expressão e do conteúdo serão todas aquelas que participam dos códigos dos textos teatrais renascentistas, barrocos, naturalistas, expressionistas, futuristas etc., e se os elementos desses códigos podem ser levantados (pelo menos, os elementos mínimos) nunca poderiam sê-lo a não ser em termos meramente exemplificativos.

E a determinação das variantes da expressão e conteúdo da Máscara[3] é ainda mais complexa, talvez, do que a dos dois componentes anteriores: além de toda a extensa tipologia psicológica a que pode a Máscara ser reduzida, há uma série infinita e imprevisível de elementos que participam da determinação dessas variantes e desses planos. Que se pense, por exemplo, na "máscara hamletiana": como observa Bogatyrev[4], são muito comuns no teatro as "escolas" de representação baseadas no êxito de um Actante X ao sustentar uma personagem, de modo que, em toda uma dada época, a única máscara de Hamlet que se aceita seja essa máscara tal como ela foi especificamente estruturada e exibida por *esse* mesmo actante de sucesso. Nestas condições, como atrever-se a identificar essas variantes e planos, considerados como entidades genéricas situadas fora do tempo e do espaço?

3. P, C, J como Semiótica Conotativa

Esta caracterização de P-C-J conduz à observação segundo a qual cada um dos funtivos a compô-la se proporia como uma *semiótica conotativa* que, na definição de Hjelmslev, é uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos da expressão e do conteúdo de uma semiótica denotativa. E cujo plano de conteúdo próprio vem a ser acrescentado *a mais* sobre os planos da expressão e do conteúdo anteriores. Isto equivaleria a dizer que a estrutura A-E-M, com seu plano do conteúdo e da expressão próprios, é o *plano da expressão da estrutura P-C-J* que se apresenta assim como uma semiótica da qual um dos planos, o da expressão, é uma semiótica.

Thaïse Nardim

3.1. Expressão e Conteúdo em P-C-J

Retornando agora à última indagação do item 2, pode-se indicar que se o plano da expressão de P-C-J (correspondente a uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo de A-E-M) pode ter pelo menos suas linhas gerais esboçadas, como se procurou fazer no capítulo anterior, a demarcação e análise do plano do conteúdo de P-C-J parecem propor-se como tarefas que extravasam, e muito, os limites de qualquer investigação que não se proponha o exame de um caso específico.

As dificuldades começam a se apresentar desde o momento em que se observa, como ressalta Hjelmslev, que os próprios conceitos de *expressão* e *conteúdo* não são passíveis de definições formais, pois constituem designações atribuídas arbitrariamente a grandezas que só existem por oposição umas às outras e que só podem ser definidas negativamente[5]. Isto é, já a própria noção a servir de instrumento para a análise é imprecisa. E a este obstáculo deve-se acrescentar o fato de que uma semiótica conotativa é uma semiótica "não-científica", i.e., uma semiótica que não é uma *operação*, ou seja, uma semiótica que não parte de uma descrição que concorda com o princípio de empirismo que, por sua vez, é assim enunciado: a descrição deve ser não-contraditória, exaustiva e tão simples quanto possível, e a exigência da não-contradição predomina sobre a da descrição exaustiva, que predomina sobre a exigência de simplicidade (o que significa que a descrição de P-C-J seria seguramente complexa, sem dúvida não-exaustiva e possivelmente contraditória). E se se levar em conta ainda que nos casos mais freqüentes tanto as semióticas científicas quanto as não-científicas têm apenas um de seus dois planos que é uma semiótica (isto é, que se propõe como um sistema formalizado ou formalizável), e como foi visto que no caso de P-C-J o que se tem é uma semiótica conotativa cujo plano que é uma semiótica é o plano da expressão, tem-se uma pálida idéia de quais seriam os problemas a enfrentar a fim de proceder ao levantamento dos componentes do plano do conteúdo de P-C-J (que pode ou não ser, mas que provavelmente não é uma semiótica)[6].

4. Resumindo:

a) a função P-C-J constitui uma semiótica conotativa;

b) como tal, tem seu plano da expressão formado pelos planos da expressão e conteúdo da função A-E-M;

c) um dos planos da função P-C-J é, portanto, uma semiótica: o plano da expressão;

d) o que equivale a dizer que a função A-E-M propõe-se como uma semiótica (isto é, se não está formalizada é, pelo menos, formalizável);

e) o plano do conteúdo da função P-C-J pode ou não ser uma semiótica, verificação que está na dependência de estudos ulteriores (o que se sabe: freqüentemente apenas um dos planos é uma semiótica e, neste caso, seria o da expressão, o plano de A-E-M).

1. A. J. Greimas, "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *in Du sens*, Paris, 1970.

2. Greimas, *op. cit.*, p. 87.

3. Num trabalho posterior a este *(O cenário dIsso — diagrama poético do espaço cênico)* e que está isento do racionalismo quase extremado que marca estas páginas — racionalismo que facilita a investigação mas que tolhe a descoberta — a questão da Máscara é tratada de modo pelo menos mais interessante, se não mais proveitoso.

4. Petr Bogatyrev, "Les signes au théâtre", *in Poétique*, nº 8, Paris, 1971, p. 517-530.

5. Hjelmslev contesta mesmo a legitimidade de chamar uma dessas grandezas de *expressão* e a outra de *conteúdo*, pois poderia ser o contrário. Ver *Prolégomènes...*, p. 79.

6. Por que não admitir que essa dificuldade na identificação dos elementos constituintes do Plano do Conteúdo se estende a toda abordagem semiológica, incida ela sobre semióticas conotativas ou não?

De fato, as próprias semióticas denotativas apresentam enorme, senão insuperável, dificuldade quando se tenta apreender suas unidades do conteúdo. Não tanto por inexistir um método de pesquisa apropriado. O próprio Hjelmslev foi bastante claro a respeito, e dá uma sugestão particularmente operacional quando demonstra que a análise pela qual se deve principiar no exame do conteúdo é a análise da comutação. Para Hjelmslev, dois membros de um paradigma no Plano da Expressão, por exemplo, dizem-se comutáveis (invariantes) se a substituição de um pelo outro acarreta uma substituição análoga no Plano do Conteúdo (ou do significado). Se esse tipo de substituição não ocorre, os membros não são comutáveis: dizem-se variantes. E é através da identificação de variantes e invariantes que se pode fazer uma tipologia do conteúdo, determinando-se o número dos membros de uma categoria.

No entanto, mesmo sabendo que é através da prova da comutação que se pode partir para a análise do conteúdo, a questão de identificar-se essas unidades é extremamente complexa.

Em primeiro lugar, há o problema da *significação em si mesma* de um signo e o do *valor* desse mesmo signo. Embora essas noções estejam muito próximas uma da outra, pode-se dizer que a significação diz respeito à *substância do conteúdo*, enquanto o valor *nada tem de semântico*: este é, antes, um elemento extra-semântico que serve para definir a disposição, o arranjo paradigmático das correlações. Enquanto tal, segundo Saussure, é elemento que não se define positivamente, mas apenas negativamente, em relação com os outros termos do sistema. O valor não depende da significação (embora seja um elemento do significado) mas da *forma do conteúdo*. Assim, um certo conteúdo pode ser representado tanto através de uma substância fônica quanto por uma substância gráfica. Trata-se do mesmo conteúdo, mas seguramente pode ter valores diferentes se se levar em consideração seu aspecto fonêmico ou grafêmico. O valor é assim, de fato, inteiramente dependente da forma pura, e variará segundo uma série imensa de circunstâncias difíceis de determinar, tal como é difícil de explicar, conforme o exemplo de Saussure, porque uma moeda é trocada por outra embora de material diferente, etc.

Em segundo lugar, uma outra dificuldade se apresenta quando se trata de determinar e avaliar as unidades dos níveis do conteúdo (ou da substância semântica). Com base nas análises de Hjelmslev, pode-se dizer que na análise do conteúdo é possível deparar-se com *signos de acentuada extensionalidade* (equivalente às palavras), *signos mínimos* (raízes, sufixos) e *partes de signos*. E a questão é que se ao nível dos signos mínimos e das partes de signos as unidades são em número relativamente reduzido (e, de qualquer modo, finito) ao nível dos signos extensos o número das unidades é freqüentemente infinito. Tem-se aqui uma classe aberta composta, por certo, por classes fechadas (como as oposições *alto / baixo, pequeno / grande* etc.) mas que se revela ao final, praticamente, não passível de uma compilação ou categorização. Este é, de fato, um dos maiores obstáculos à análise do conteúdo: a quantidade imensa de signos — que ainda por cima se revelam extremamente *móveis*: signos que vão e vêm, aparecem e desaparecem, transformam-se, numa mobilidade que é a própria negação do conceito de estrutura.

E ao problema da quantidade acrescenta-se um outro: o dos níveis de leitura dessas substâncias semânticas. Há o *nível físico* e o *nível de percepção ou avaliação* (ou, como denomina Hjelmslev, de *apreciação coletiva*). Se, para a análise do plano da expressão, a descrição do nível físico dos elementos pode ser bastante, não é através da descrição física que se vai apreender o uso semântico de certos elementos, mas sim através das *avaliações adotadas pela comunidade*, através da opinião social. Analisado por esse prisma da opinião social, por exemplo, um elefante, como lembra Hjelmslev, significa uma coisa para o hindu que com ele trabalha e outra inteiramente diferente para o ocidental, que o vê apenas como uma curiosidade.

Basicamente, portanto, os problemas de análise do conteúdo são dois: 1) a descrição do significado não pode ser reduzida à pura descrição dos elementos de conteúdo isolados pela análise, devendo-se descrever unidades mais amplas (em número infinito); 2) deve-se recorrer necessariamente às análises históricas e às proporcionadas pela antropologia social, fugindo-se assim do campo semiológico propriamente dito, embora não se negue que pelo menos um começo de análise possa ser feito a partir do conceito de estrutura (entidade autônoma de dependências internas, com leis próprias).

E as dificuldades levantadas por esses dois problemas, como admitido de início, não são inerentes apenas à análise das semióticas conotativas; apenas, na abordagem destas (que incluem os textos artísticos), as incertezas tendem a aumentar ainda mais.

B. O Texto em Processo

O Texto em Processo

1. O Espectador

No capítulo anterior indicou-se uma abordagem possível do texto teatral, de sua estruturação interna, do arcabouço que o sustenta. No entanto, nenhum estudo da significação no teatro pode deixar de incluir a análise do relacionamento texto-espectador. Com efeito, o que se viu até aqui foi um estudo do *sistema* do texto; mas e o processo? Na verdade, o sistema só vive na medida em que se atualiza, em que se processa. E o texto em processo (expressão que pode ser considerada tautológica, pois para Hjelmslev o *processo* lingüístico *é* o *texto*) propõe que se leve em consideração um elemento até aqui deixado inteiramente de lado, e que é fundamental para a caracterização do texto teatral: o público, o espectador. Se é possível falar na existência de uma significação do texto em si mesmo, não é menos claro que essa significação só se torna plena na medida em que opera uma seleção entre seus vários aspectos virtuais possíveis — o que só ocorre quando esse texto se dirige da cena para o espectador. Há assim um eixo de significação do palco para o público (relacionamento este cuja especificidade consiste justamente na presença física direta e simultânea, num mesmo espaço não mediado, de actantes e receptores) e esse eixo deve ser passível de uma delimitação, se não de uma decomposição minuciosa.

2. O Eixo Cena-Espectador

Os tipos de análise que se pode fazer desse eixo cena-espectador são em número indeterminado. Pode-se falar de uma fenomenologia da experiência estética teatral, de uma psicologia do receptor, de uma sociologia da representação teatral etc. O que se tentará realizar neste capítulo, no entanto, será demarcar o campo de uma outra análise bem mais simples, porém não menos essencial, e que é constantemente negligenciada: uma análise do significado do eixo C-E, isto é, o que é a Cena para o Espectador, o Espectador para a Cena e, eventualmente, o que é o conjunto Cena-Espectador.

Essa análise parece a única compatível com o objetivo declarado de elaborar uma teoria geral da significação no fato teatral em sua generalidade: não leva em consideração o tipo de peça encenada, a natureza das máscaras envolvidas, a mensagem, a forma daquilo que se pode chamar de palco etc. Indaga simplesmente qual o sentido do eixo cena-espectador, sejam quais forem as condições de uma ou outra ponta desse relacionamento.

É legítimo propor tal indagação nos termos em que aqui é feita e, mais que isso, é possível uma resposta dentro dessas condições? De início, parece impossível abordar essa questão sem lançar-se mão de noções de psicologia, pelo menos, e com isso já se estaria saindo dos limites estreitos propostos para este estudo, os da análise semiológica — mas, por outro lado, por que defender esses limites a todo custo? Em segundo lugar, talvez seja temerário falar *numa* resposta a essa questão que, ao que tudo indica, só admitiria uma pluralidade delas. Seja como for, já existem elementos suficientes para se tentar pelo menos um esboço inicial da significação desse eixo que caiba dentro desses marcos.

3. O Espectador como Actante

Por onde principiar a análise da significação do eixo C-E? Como a formação da significação na Cena já foi abordada no

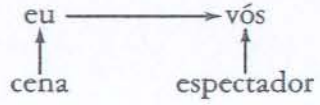
capítulo inicial, a indagação sobre esse eixo pode (e talvez mesmo *deva*) principiar pelo *espectador*, e a questão anterior transforma-se então em: O que é, no teatro, o espectador[1]? Essa pergunta pode soar estranhamente mas não é descabida — e sua resposta talvez não seja tão óbvia.

Proposição inicial para discussão: o espectador é um componente do texto teatral — ao lado de todos os outros aqui mencionados e sem nenhum estatuto privilegiado positiva ou negativamente. Em *Sémanalyse*[2], J. Kristeva faz uma observação a respeito do espectador que soa de fato como uma proposta interessante, se não esclarecedora. Para ela, o espectador é "uma das peças não-privilegiadas da cenografia". Esta asserção pode de imediato ser encarada a partir dos pontos levantados no capítulo inicial, e se o espectador é uma peça da cenografia isso faz com que seja considerado como alguma forma de *Actante*. O que desde logo o coloca ao nível mínimo e indispensável da Representação, confirmando-o como elemento fundamental do processo teatral. E se o espectador é um Actante, é passível de sofrer um processo de investimento de uma Máscara e de ver-se atribuir (ou de definir, ele mesmo) um Espaço próprio.

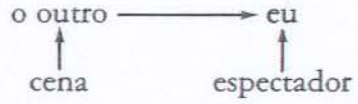
3.1. O "Eu" e o "Outro"

Qual a natureza desse novo actante e sua máscara, que representa em relação aos demais? Numa conferência de 1944 (inédita em publicação até 1973)[3] Sartre diz que "para mim, a personagem é definitivamente o outro, aquele que não sou e em cuja pele, por definição, não posso penetrar". Se a personagem é o outro, o espectador sou eu — o espectador é a consciência crítica, o ponto de referência das personagens: o avaliador, o foco, quase se poderia dizer (não fosse um termo totalmente deslocado neste trabalho e aparentemente fora de contexto, tratando-se de Sartre), é Deus. Ou, pelo menos, ao penetrar na sala do teatro esse Actante particular vê-se investido por uma máscara de *eu*, de consciência, de julgador.

Esta concepção encontra um oposto absoluto nas considerações que a própria Kristeva faz sobre o assunto, e é útil um confronto entre ambas as posições. Para Kristeva, o lugar do texto teatral pode ser considerado como preenchido por "eu", "ela" (o "outro" do "eu", que ela frisa não ser necessariamente a mulher mas que pode ser a "mãe", a "irmã", a "parceira sexual" e que, seja como for, é confirmado como sendo do gênero feminino e identificado com a "não-pessoa" enquanto oposto ao "eu")[4] e "nós" (fragmentação-infinitação do "eu", "pronome por excelência da personalidade"), enquanto a parede aberta da cena, aquilo que se coloca diante do eu-ela-nós, é o "vós", o espectador, que de alguma forma está engendrado no "nós". E como este é uma "fragmentação-infinitação" do "eu", uma conclusão necessária parece ser que o "vós" de alguma forma deve estar ligado ao "eu", e deste modo se teria que o texto teatral seria uma espécie de *happening* catártico (um psicodrama?) onde "eu" me assisto ser colocado em jogo contra "ela" e "nós", ação em que me exponho a mim mesmo e pela qual me exponho aos outros, a "vós", esta "base do altar de sacrifícios onde arde o animal humano" (!), na concepção de Kristeva[5] — com a ressalva que faz a autora no sentido de que, ao final, a representação se faz sempre no eixo



(embora não haja separação entre "eu" e "vós") e não no eixo "ela"-"nós". O que marca bem a distinção entre este sistema e o de Sartre, para quem o eixo da representação é sempre



(com separação absoluta entre "o outro" e "eu"). Se em Kristeva o "vós" é de alguma forma o próprio "eu", entre o "eu" e "o outro" de Sartre existe uma barreira intransponível.

A rigor, no sistema de Kristeva não se pode falar numa *relação* cena-espectador uma vez que *relacionamento* pressupõe uma diferença, um afastamento entre os *relata*, o que somente existe se se tiver um eixo do tipo *eu-outro*. E se não há relacionamento, o espectador se confunde inteiramente com o texto teatral. Por outro lado, o relacionamento possível no eixo *eu-outro* não implica a impossibilidade de identificar o espectador com um actante do texto teatral: seria apenas um actante de algum modo distanciado do texto (ligado, porém, afastado, isto é, relacionado) enquanto no eixo *eu-vós* trata-se de um actante interno (não-relacionado porque *faz parte*).

3.2. Afastamento: o Sentido do Teatro?

Para Sartre, o afastamento entre cena e espectador é indispensável; o próprio sentido do teatro seria "o de apresentar o mundo humano como uma distância intransponível, a distância que me separa da cena"[6]. Recorde-se: a personagem é aquele em cuja pele, por definição, não posso entrar. Há um muro entre eu e o outro; eu olho o outro, "o outro não me olha"[7]. E essa distinção, essa distância é de tal ordem que se o outro me olhar, olhar o *eu*, a personagem desaparece, o imaginário desaparece, diz Sartre; desaparece o texto teatral, "é o ator que está olhando". É essa, aliás, a diferença que Sartre estabelece entre o teatro dramático e o teatro de revista: no teatro, o espectador está *fora do jogo*, enquanto no *music-hall*, nas "variedades", há sempre esse jogo entre ator e espectador, ou há pelo menos, continuamente, um apelo nesse sentido. Sartre chega mesmo a afirmar que tentar colocar as personagens em contato com o espectador é cometer um "erro dramático" de fundamental importância, uma vez que o resultado será sempre o de colocar o espectador em contato com o *ator*. Em conseqüência, seria necessário resignar-se com o fato de que o teatro deve ser representado no palco, isto é, não necessariamente num lugar qualquer elevado mas, fundamentalmente, através de uma barreira: "o teatro é um mundo fechado; o espectador, uma testemunha

Thaïse Nardim

pura''[8]. Segundo esses conceitos de Sartre (fortemente influenciados pelos tons tanto de sua obra em geral quanto, por exemplo, de *Huis clos* em particular: Sartre terminou *Huis clos* no começo de 1944, e a conferência a que se faz referência foi pronunciada a 10 de junho de 1944), o Actante-Espectador é investido com a Máscara do *eu* que a todo custo deve permanecer distinta da Máscara do *outro* — e, como diz Sartre, já o afastamento no espaço implica o afastamento do outro. O teatro seria o lugar, talvez o único, onde ao *eu* se atribuiria a possibilidade de mascarar-se de *eu mesmo*, ainda que por poucos minutos. Seria o sítio do investimento da consciência crítica, que de modo algum pode diluir-se numa identificação com o outro, com o oponente, com o ''nós infinitado'' de Kristeva: não sou ''eu'' quem está na peça representando para os outros, para ''vós''; não sou ''eu'' a personagem — a personagem é o outro, e é o distanciamento entre *nós* que me faz penetrar na situação dramática, é essa distância que me *situa* em relação ao mundo fechado que é o teatro, que define meu espaço de actante-espectador em relação ao espaço do actante do palco; e é essa distância que, através do teatro, me coloca em situação perante o mundo real do qual o texto teatral é, de alguma forma, um signo.

3.3. Ou a Fusão?

Portanto, a pergunta inicial: qual o significado do eixo C-E, pode ser respondida de duas formas gerais que abrangem todas as demais possíveis: é o distanciamento, a separação, a observação — ou é a fusão, a eliminação de barreiras, a vivência. É, em suma, a *reflexão* contra o *jogo*. Um teatro como o proposto por Grotowski (que prega o fim do ''produto'' no teatro, isto é, o fim do espetáculo e do espectador, que deve se integrar na ''peça'', no evento, sob a alegação de, caso contrário, se facilitar sua alienação) entraria no campo da segunda alternativa, enquanto uma representação de *Huis clos* teria de se colocar dentro da primeira.

Seria possível indagar neste momento se é lícito contentar-se com uma resposta bi-partida para uma questão de fundamental importância como a do significado do eixo C-E, isto quando até aqui se propôs um único modelo de compreensão das estruturas no teatro. Não é próprio do estudo de natureza semiológica a apreensão *do* sentido fundamental de uma estrutura significativa, aquele que decorre necessariamente dos elementos em jogo? Ou, numa outra colocação: sendo a análise semiológica um exercício em lógica (e, muito freqüentemente, um exercício em lógica aristotélica), não se deve apontar para aquilo que é um e que não pode ser um outro?

Essa simplificação não cabe sempre, no entanto. Há uma série de elementos a serem levados em consideração quando se introduz a análise do espectador no estudo do texto teatral, e tantos que essa resposta dificilmente será, de fato, única. Alguns dados com o caráter de quase-certeza podem ser avançados, por certo: se o texto teatral se processa num espaço onde as personagens se movimentam em local distinto e afastado daquele ocupado pelo espectador, o sentido do eixo C-E será o distanciamento como propõe Sartre e como demonstram disciplinas como a proxêmica: o afastamento no espaço realmente implica o afastamento do outro, na percepção clara de um ''eu'' e um ''outro'' inteiramente distintos. Mas nada diz que o inverso é verdadeiro, a saber: o fato de personagem e espectador serem colocados num mesmo, único e indistinto espaço não garante por si só (embora possa facilitá-la) uma confusão entre ''eu'' e o ''outro''.

4. Eixo C-E: o Terceiro Nível do Texto Teatral

No capítulo inicial deste trabalho falou-se nos dois níveis básicos do texto teatral, o da Representação em termos gerais e o do Teatro propriamente dito, tendo sido feita igualmente uma alusão ao nível do virtual que, no entanto, não integra o texto teatral na compreensão aqui atribuída a esta expressão: o objeto desta análise foi o teatro em ato, e o nível do virtual é justa-

mente um estádio anterior ao do teatro em processo. Indicou-se dois níveis de significação para o teatro — aos quais se deve acrescentar agora um terceiro, o nível do eixo cena-espectador, de modo a dizer-se que o processo de significação no Teatro propriamente dito só está completo se passar por esses três estádios. É este terceiro nível que efetivamente caracteriza esse Teatro enquanto tal.

5. Texto Teatral: Signo, Objeto e Interpretante

Tem-se assim o texto teatral formado pelos vários componentes indicados que se combinam num conjunto sígnico ou mesmo num único signo, um signo englobante que seria o Texto Teatral final tal como ele se expõe ao espectador: uma grande entidade integral. E se se tem um signo, tem-se de imediato duas outras entidades, como propõe Peirce: um Objeto e um Interpretante. A estrutura do Signo que constitui o texto teatral foi identificada nas seções anteriores; que se pode dizer dos outros dois?

A exposição mais clara sobre essas entidades feita por Peirce talvez esteja numa sua carta datada de 14 de março de 1909[9]. Nela, Peirce retoma explicações anteriores e principia por estabelecer uma divisão dicotômica do Objeto, que pode ser *Objeto Imediato* (o objeto tal como está representado no Signo) e *Objeto Dinâmico* (aquele que, pela natureza das coisas, o Signo não pode exprimir mas sim, apenas, *indicar*, e que o Intérprete deve descobrir através de uma experiência colateral). Exemplificando sua noção de Objeto Dinâmico, Peirce comenta que um interlocutor, apontando o dedo na direção daquilo que quer dizer, não pode fazer com que um outro interlocutor entenda o que pretende propor se o segundo não puder ver o objeto indicado ou se, vendo-o, não o separar, em sua mente, dos objetos circundantes em seu campo de visão. Enquanto o Objeto Imediato, na exegese de Ogden e Richards[10], "é o objeto tal qual o próprio Signo o representa e cujo Ser depende, pois, da sua Representação no Signo... o Objeto Dinâmico... é a

Realidade, a qual, por determinados meios, consegue determinar o Signo para sua representação". Peirce exemplificaria mais: a pergunta "Que tempo está fazendo hoje?" é um signo cujo Objeto Imediato é o tempo naquele momento e cujo Objeto Dinâmico é a impressão que presumivelmente se extrai do ato da observação do tempo real.

Já a divisão do Interpretante não é Diádica mas sim Triádica, podendo-se distinguir entre um Interpretante Imediato, um Interpretante Dinâmico e um Interpretante Final. Em relação àquela mesma pergunta do parágrafo anterior, o Interpretante Imediato é *tudo aquilo que a pergunta expressa*; o Dinâmico é o *efeito* que a pergunta tem *sobre quem a recebe*, seu intérprete, enquanto o Interpretante Final é o *objetivo* da pessoa que formulou a pergunta, o *efeito* que a resposta terá sobre, por exemplo, os planos que essa pessoa formulou para esse dia. Seguindo a exemplificação de Peirce, se a resposta for "Está um dia feio", tem-se que:

a) O Objeto Imediato é a "noção do tempo presente na medida em que isto é comum à mente da pessoa que formulou a pergunta e à mente de quem a recebe";

b) O Objeto Dinâmico é a "identidade das condições meteorológicas reais ou concretas daquele momento";

c) O Interpretante Imediato é a "vaga Imagem ou aquilo que há de comum nas diferentes imagens de um dia feio";

d) O Interpretante Dinâmico é o "desapontamento ou qualquer outro efeito concreto que recai" sobre a pessoa que formulou a pergunta;

e) O Interpretante Final é a "soma das lições da resposta, morais, científicas etc.". E é a partir desta especificação que Peirce procede à distinção importante entre Sentido (impressão feita ou que normalmente deve ser feita), Significado (aquilo que é pretendido, o propósito) e Significação (o resultado real produzido).

5.1. Eixo C-E: Interpretante do Texto Teatral

Diz-se que o estudo do Objeto não interessa em semiologia. Talvez se devesse dizer, no entanto, que esse estudo não é feito unicamente pela extensão do campo que teria de ser coberto pela análise, pois é óbvio que sem a compreensão do Objeto dificilmente se poderá dar conta do Signo que o substitui. Mas entremos na orientação geral com a justificativa de que o texto teatral é encarado aqui como produto (signo) e não como ação real (Objeto) e fiquemos na abordagem do Interpretante[11].

De imediato se poderia objetar: se o estudo do Objeto foi afastado porque está fora dos limites do Signo, o que permite o interesse pelo Interpretante? Na verdade, pelo menos no teatro o Interpretante faz parte indissociável do conjunto sígnico proposto em cena.

Considere-se: que é o Interpretante? Não é nem o significado nem o intérprete; segundo Peirce, o Interpretante deve ser entendido como aquilo que o Signo produz na quase-mente que é o intérprete.

E o que é o Interpretante no texto teatral? Propõe-se aqui considerar-se o eixo C-E como sendo esse Interpretante, isto é, o produto do confronto entre cena e espectador, o resultado da reunião entre palco e sala que atende às descrições de Peirce para o Interpretante, e que é aquilo que efetivamente se produz nos Intérpretes, ou seja, nos actantes e nos espectadores.

No teatro, o Interpretante não pode na verdade ser localizado num único elemento isolado, seja o actante (ou a personagem) ou o espectador. Aquilo que vai ser levado em cena só tem de início um *significado* (conforme Peirce, aquilo que é pretendido, o propósito do texto), o significado promovido pelos actantes. Do lado dos espectadores, tomados isoladamente, em linhas gerais e em princípio só se poderia falar de um *sentido* (a *impressão* feita), enquanto que a Significação, que deve ser encarada como o resultado final e real da produção sígnica, só resulta da exposição da cena ao público e da interação entre estes dois componentes do texto teatral. Não se trata aqui de uma distinção feita apenas pelo gosto das manipulações conceituais,

mas sim, de uma especificação justificada, na medida em que se reconhece a validade da afirmação segundo a qual o texto da cena só adquire suas reais dimensões em contato com o público e em que tais dimensões (de um mesmo texto) variam consideravelmente de representação para representação conforme mudam o público e os estímulos por ele enviados à cena, modificando o texto original e seu original significado.

O Interpretante no teatro seria assim essa soma final de proposições, reações e combinações que se produzem nos intérpretes apenas e exclusivamente no momento da representação.

5.2. O Rompimento do Círculo Semiológico

Esta explicitação da noção de Interpretante no teatro pode configurar-se insuficiente. Efetivamente, se a distinção entre as várias espécies de Signos já foi feita, tudo resta por fazer em relação aos componentes da noção de Interpretante. De fato, se com Peirce temos um roteiro para discernir o que seja Interpretante e quais seus tipos, noções como a de *efeito* (integrante do conceito de Interpretante Dinâmico) e a de *objetivo* (constituinte do Interpretante Final) permanecem vagas, imprecisas. Parece claro, até certo ponto, que conceitos como esses só são passíveis de um esclarecimento em seguida a uma investigação pragmática sobre qual seja efetivamente o efeito de *um* Signo sobre *um* Intérprete e sobre qual seja o *objetivo* de alguém diante *desse* Signo. Estas questões envolvem uma outra, a da *intencionalidade*, e se esta tem de ser respondida, como parece ser o caso, então se está reintroduzindo na abordagem semiológica um dado que ela pretendia especificamente evitar: a intenção, as motivações psicológicas (que também Peirce procura pôr sempre de lado) e, por conseguinte, uma indagação de ordem fenomenológica, existencial, ideológica etc. Pode parecer deste modo que se a abordagem semiológica reivindicar para si um estatuto exclusivamente lógico, como pretende fazer, ela corre o risco de encontrar-se num beco sem saída uma vez que sua

salvação e solução repousa exatamente naquilo que de início pretendeu evitar.

Seria aparentemente aceitável acreditar, em princípio, que uma abordagem semiológica rigorosamente lógica caberia eventualmente se se tivesse um fato artístico da natureza de uma proposição *assertiva*, isto é, de uma proposição em que está presente o ato de professar algo, no dizer do próprio Peirce, de reivindicar algo, de representar algo como sendo efetivamente isto ou aquilo (uma tela renascentista, um teatro naturalista etc.). "Professa ser uma certa espécie de signo, a saber, aquela espécie que é um signo por força de estar *realmente* ligado com seu objeto..."[12] Uma proposição desse tipo, ao contrário de uma tela informal ou de um teatro do absurdo, seria seguramente passível de uma análise simplesmente lógica: é o que se poderia colocar em princípio. No entanto, a questão que se apresenta é a de saber, primeiro, se o fato artístico, qualquer que seja, pode constituir-se numa proposição desse tipo (isto é, ser um signo que está realmente ligado a seu objeto). Em segundo lugar, ainda se poderia dizer que os problemas quanto à determinação do que seja efetivamente, num caso concreto, o *objetivo* e o *efeito*, ainda aqui (no caso de ter-se um fato artístico do tipo "proposição assertiva") se colocariam, pelo menos no que diz respeito ao Interpretante Final cuja concepção Peirce confessava não estar, para ele, "inteiramente livre de névoas"[13] — e isto talvez por que Peirce intuisse a presença de outros elementos que não o estritamente lógico (como o psicológico, que ele tanto queria evitar) na definição de seu Interpretante. Aliás, um dos três modos de raciocínio de Peirce, a *Abdução* — único modo responsável pela sugestão de idéias realmente novas, por estar liberto de preceitos normativos — está impregnado de elementos essencialmente não-lógicos uma vez que, sendo um *insight*, é da natureza do instinto que, como Peirce admite, é capaz de coisas impossíveis para a razão lógica — e é exatamente a Abdução o modo de raciocínio mais diretamente ligado à atividade artística, se não for *o* modo por excelência da prática artística.

O próprio Peirce termina reconhecendo, em 1908, que mais do que a etimologia (e por extensão talvez a própria lógica)

é a *história* das palavras que constitui a chave para seus significados, e que aqueles que se dedicam ao estudo da referência geral dos símbolos aos seus objetos teriam igualmente de promover pesquisas das referências em relação aos interpretantes — o que envolve claramente uma abordagem historicista, isto é, o levar-se em consideração um elemento *externo* ao sistema semiótico fechado em sua coerência interna que tanto se pretendia, como ainda se pretende, manter fechado... em vão[14].

1. Também esta questão do espectador, e sua função como componente do texto teatral, é aprofundada e tratada de modo mais livre e imaginoso em meu *O cenário dIsso*.

2. J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969, p. 351.

3. J. P. Sartre, "Le style dramatique", *in Un théâtre de situations*, Paris, 1973, p. 25.

4. Uma manipulação com o conceito de *anima*, de Jung? Isso seria talvez uma incoerência em Kristeva — o que, aliás, não seria de estranhar.

5. Kristeva, *op. cit.*, p. 363.

6. Sartre, *op. cit.*, p. 28.

7. Sartre, *op. cit.*, p. 25.

8. Sartre, *op. cit.*, p. 28.

9. Ch. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, 1966, vol. VIII, p. 210-212.

10. C. K. Ogden e I. A. Richards, *O significado de significado*, Rio de Janeiro, 1972, p. 280.

11. Na verdade, o estudo do Objeto não pode ser tão facilmente descartado, como poderia parecer na leitura do primeiro parágrafo do tópico 5.1, capítulo B. De início, de fato tendo a encarar o texto teatral como produto (signo) e não como ação real (objeto), o que me leva efetivamente a uma preocupação mais acentuada com o problema do Interpretante.

Regra geral, considera-se que o estudo do objeto não é absolutamente vital para a análise semiológica, embora se deva reconhecer que o estudo do objeto pode contribuir para a correta apreensão do texto semiótico por ele instaurado. Mas acredita-se que a "falácia referencial" apontada por Umberto Eco, entre outros, deve mesmo ser evitada com o afastamento, em princípio, do objeto, cuja existência e condições particulares de ser não constituem condição necessária para a ocorrência de uma função semiótica (é o que acontece quando se faz um discurso sobre objetos inexistentes, como sobre "Pégaso", ou quando se elabora uma mentira a respeito das condições de um objeto:

o fato de este não existir ou de ser diverso daquilo que sobre ele é afirmado não altera o discurso sígnico considerado em si mesmo).

De fato, a teoria de Peirce (como a de Saussure) se interessa primordialmente pelas relações entre o signo e a série de seus interpretantes. Via de regra, nessas teorias o objeto não é levado em consideração mesmo porque normalmente um signo não designa um objeto mas sim um *conteúdo cultural* — o que faria com que um signo só pudesse ser explicado por outros signos (Interpretante) e não através de uma remissão ao objeto em questão.

No entanto, acredito que, de fato, essa colocação geral pode ser contrariada através dos conceitos emitidos pela própria obra de Peirce. O objeto poderia interessar à análise semiológica desde que se leve em consideração a divisão que Peirce estabelece entre Objeto Imediato e Objeto Dinâmico.

Objeto Imediato é aquele tal como está representado *no* signo, e objeto dinâmico é aquele que, pela natureza das coisas, o signo não pode exprimir mas apenas indicar, e que o Intérprete deve descobrir por uma experiência colateral.

Esta divisão, de início, infirma a afirmativa segundo a qual um signo só pode ser explicado por outros signos, e nunca através de uma remissão ao objeto real, pois justamente Peirce demonstra (ele, que foi mais comportamentista do que se costuma pensar) que em certas situações semióticas o intérprete *só poderá* apreender inteiramente um signo se apelar para uma *experiência direta* com o objeto. No exemplo de Peirce, à pergunta "Que tempo está fazendo hoje?", o Objeto Imediato seria uma noção de tempo presente na medida em que é comum à mente da pessoa que formulou a pergunta e à mente de quem a recebe. Mas para a pessoa que receber a resposta, o Objeto Dinâmico do signo "Que tempo..." são as condições meteorológicas reais e concretas daquele momento que só podem ser avaliadas através de uma remissão efetiva ao objeto, o tempo.

Em segundo lugar, essa divisão vem lembrar que pelo menos o Objeto Imediato poderia ser abordado pela análise semiológica uma vez que, sendo o objeto tal como está representado *no signo*, faria parte do texto semiótico.

O problema é que a análise, nesse caso, se tornaria altamente complexa — e nesta tese fiz uma opção metodológica, excluindo o objeto. Contudo, reconheço que o objeto pode ser assunto da análise semiológica sem que se instaure nenhuma "falácia referencial", como insiste Eco. Penso, por exemplo, que certos signos-token (signos-evento) — isto é, aqueles cuja identidade está limitada a um acontecimento único e que só é significante *quando* e *como* ocorre — jamais poderiam ser apreendidos semiologicamente se a semiologia não pudesse ocupar-se também do objeto, pois o signo-token, sob certos aspectos, é *um Objeto* (não pode ser representado, pois sua significação só existe naquele momento).

Aliás, o texto teatral tal como é aqui encarado seria um bom exemplo de Objeto Dinâmico e de signo-token: um espetáculo *significado* (isto é, transcrito para os signos da linguagem escrita ou para os signos do cinema) perde inteiramente seu significado original, que só se manifesta naquele momento, naquele ato, naquela representação e que pode assumir outros aspectos (como efetivamente assume) em outra representação, num outro dia, com outro público.

12. Peirce, *op. cit.*, vol. VIII, p. 313.

13. Peirce, "Prolegomena to an apology for pragmaticism", *in Monist*, 1906. V. Ogden e Richards, *O significado...*, p. 280.

14. Quanto à identificação que faço entre o Interpretante do texto teatral e o eixo Cena-Espectador seria possível objetar com a alegação de que uma maior coerência com o modelo peirceano seria conseguida se se limitasse a considerar o Interpretante como a cadeia infinita de signos que explicam um signo, evitando-se com isso o aspecto comportamentista que lhe é atribuído através da identificação com o eixo C-E.

De fato, minha versão do Interpretante é essencialmente comportamentista (eu preferiria dizer: fenomenológica) e talvez não possa deixar de ser assim.

Justificando-me, partirei de uma observação de Max Bense, em sua *Pequena estética*, para quem é somente no ajuizamento (na valoração) que o processo artístico alcança sua plena conclusão comunicativa na consciência. Esta colocação inicial é apropriada na medida em que estamos aqui, justamente diante de um processo artístico.

E dessa observação inicial resulta outra (quase um postulado), a saber, que o valor faz sempre parte do sistema significativo do Interpretante. Ora, o que é o valor, como se constitui, de que depende?

O valor depende de *fatores de gosto* os quais, ainda segundo Bense, têm de ser determinados explicitamente no caso individual empírico (por meio de questionários etc.), surgindo assim como indicações estatísticas. E esses fatores por sua vez dependem do quê? Dependem do objeto especial sob análise, de dados fisiológicos do receptor, dados psicológicos, sociológicos, econômicos, temporais, ambientais etc.

Sendo assim, é no mínimo inconveniente entender o Interpretante como formado apenas por uma relação de signos puramente considerada. O envolvimento, no problema, das questões fisiológicas, temporais, ambientais etc., exige, para que a análise se aproxime o mais possível da exaustividade (de resto inalcançável), uma abordagem concreta do fenômeno concreto. Caso contrário, corre-se o risco de propor análises idealistas da significação, análises que tendem a apresentá-la como uma entidade imutável situada fora do tempo e do espaço.

Um outro aspecto sob o qual se poderia considerar a noção de valor também indica porque se revela inadequado entender o Interpretante apenas como coleção de signos: Bense, retomando Hartmann, coloca que o valor de um objeto deve ser entendido como um certo conjunto das propriedades descritivas do objeto. Isto significa que o valor não se prende ao objeto em si (isto é, um objeto não tem seu valor definido idealmente), mas sim, a sentenças descritivas que dele são feitas. Isto pode levar à conclusão de que as sentenças podem variar, e se quisermos apreender corretamente esse valor (se o Interpretante quiser apreendê-lo) teremos de fazer indagações, entre outras, àquela "apreciação coletiva" de que fala Hjelmslev (as avaliações adotadas pela comunidade na decifração do conteúdo dos signos), o que significa sair do campo restrito dos signos puramente considerados. Em outras palavras, os objetos artísticos não têm valores absolutos, o que implica que as temáticas do objeto em relação a seu valor só podem ser *interpretadas* mas nunca medidas puramente como tais. O que faz com que se tenha *categorias de interpretação e não categorias do ser* — e, neste caso, a noção de Interpretante deve ser algo comportamentista ou, de modo não tão restrito, fenomenológica.

Além do mais, as regras de transição da "referência de objeto" para a "referência de Interpretante" devem ser formuladas para cada Intérprete, e mais uma vez fica evidente que não interessa apenas a "correntinha" de signos que explica o signo primeiro, devendo ser levados em consideração também os estados particulares, específicos do Intérprete — o que leva novamente a uma análise do comportamento, da atitude, do fenômeno e não apenas do número.

Contudo, mesmo atendo-se apenas ao próprio Peirce, creio que há nele base para essa compreensão mais ampla do Interpretante. Para tanto, basta analisar a divisão do Interpretante proposta por Peirce.

Os Interpretantes podem ser do tipo Imediato, Dinâmico e Final, tal como vem explicado em B, 5 e 5.1 deste trabalho. E o que se

indaga a partir daqui é como se pode determinar com certa exatidão o Interpretante de um signo se não se parte exatamente para a análise do comportamento do Intérprete, pois o Interpretante Final só pode ser determinado a partir do levantamento do resultado *real* produzido por *um* signo sobre *aquele* determinado Intérprete. Neste caso, a proposição aqui feita segundo a qual o Interpretante do texto teatral é o eixo C-E, possibilita justamente a análise desejada, especialmente no que se refere ao Interpretante Final, talvez o mais importante deles todos.

Aliás, o próprio conceito de Interpretante, isto é, aquilo que se forma na quase-mente que é o Intérprete, ao incluir a noção de Intérprete se não exige pelo menos não impede de modo algum que se estude o Intérprete *também*, e não apenas as outras representações sígnicas (semiose ilimitada) que se referem ao primeiro signo.

É verdade que, segundo uma exegese de Umberto Eco, Interpretante é aquilo que garante a validade do signo *ainda que na ausência do Intérprete*. Esta colocação (que Eco faz questão de ressaltar a fim de que não se confunda o Interpretante com o Intérprete) poderia levar a pensar que seria realmente indevida a proposição feita neste trabalho. Mas o fato é que, no caso presente, o objeto teatral, o texto teatral só existe, só tem sentido se levado *diante de espectadores*, tanto que não pode ocorrer caso os Intérpretes (esses mesmos espectadores, mais os Actantes) estiverem ausentes. Neste caso, seria válido afirmar que esse conceito inicial de Eco (de validade genérica) pode e deve ser corrigido quando se partir para a análise de um fato particular, como no caso do teatro, onde a análise do comportamento do Intérprete me parece fundamental para a compreensão do Interpretante do texto semiótico.

Para terminar, este trabalho poderia ser mais explícito e sugerir que o eixo C-E constitui o Interpretante Final, enquanto o Interpretante Imediato seria o Espectador e o Interpretante Dinâmico, a Cena (isto é, a peça, o texto, o autor, os atores — o significado, aquilo que é pretendido).

C. O Texto Teatral como Linguagem

O Texto Teatral como Linguagem

1. Língua ou Linguagem

O método da semiologia, é comum afirmar-se, deveria ter sua aplicação em princípio restringida àqueles processos de comunicação que poderiam ser definidos como linguagens propriamente ditas. Assim, a primeira questão a ser resolvida pelos que tentam um enfoque semiológico dos fatos estéticos seria a da identificação desses processos estéticos como verdadeiros fenômenos de estrutura lingüística — dos quais se poderia dizer que se trata, pelo menos, de fatos da linguagem se não forem, o que parece ser considerado ideal, uma língua, isto é, um código fortemente organizado. Ou, conforme Hjelmslev, capaz de formar não importa qual sentido. C. Metz, por exemplo, em seus estudos instauradores de uma semiologia do cinema, afirma que o cinema — o qual, segundo ele, foi visto como uma língua — "é obviamente uma espécie de linguagem", "uma linguagem sem língua"[1], uma vez que o próprio do cinema é expressar-se numa superposição de linguagens (a verbal e a dos gestos etc.) e que este amontoamento de mensagens de canais distintos não cabe dentro do modelo estrutural mais rígido de uma língua. Mas conclui pela possibilidade de uma abordagem "lingüística" do cinema lembrando que, se Saussure estabeleceu como objeto da lingüística o estudo da língua, é o próprio Saussure que lança as bases de uma disciplina mais ampla, a semiologia, da qual a lingüística seria apenas um setor.

2. Fora da Linguagem, Fora da Estrutura

Os estudos de Metz sobre o cinema são considerados como bem sucedidas tentativas de extensão da semiologia para o campo do fato estético que em outras manifestações, como a pintura (apesar dos esforços de J. L. Scheffer[2] ou de L. Marin[3], por exemplo) não teria ainda alcançado o mesmo *status* semiológico. No entanto, seria em princípio possível levantar objeções quanto ao fato de ter Metz realmente conseguido uma aplicação da teoria lingüística a um setor da arte ou quanto à possibilidade de qualquer analista efetuar essa operação num domínio qualquer da arte. Para tanto, bastaria que se levasse em consideração, preliminarmente, as formulações de Pierre Macherey expostas em *Pour une théorie de la production littéraire*[4]. Os estudos de Macherey no campo da produção estética são particularmente interessantes, antes de mais nada, em virtude da própria posição de seu autor: estruturalista de primeira hora, tendo participado com Louis Althusser de uma tentativa de revisão do pensamento marxista segundo as colocações estruturalistas[5], nega-se a fazer uma ampliação desmedida e injustificada do estruturalismo, base da semiologia, para domínios em que uma tal transposição se verificaria inconseqüente, inútil ou mesmo impraticável. Apesar de seus ensaios orientarem-se no sentido de pesquisar a atividade literária do homem, no decorrer de sua exposição, Macherey faz certas colocações e levanta determinadas questões que podem ser aplicadas com toda propriedade, se corretamente desenvolvidas, a outros setores da atividade artística, incluindo não apenas as artes plásticas e o cinema, mas também o teatro.

3. Identificação entre Arte e Linguagem

Macherey considera como ponto básico de partida para toda teoria da crítica literária justamente a distinção fundamental entre as características da obra de arte literária e as de outro

gênero qualquer, sendo que o ponto de divergência central estaria no fato de serem as obras literárias também *obras de linguagem*, o que não aconteceria com nenhuma outra forma de arte. Macherey admite que a pintura, a música etc. possam manter relações com a linguagem genericamente considerada, mas adverte que o próprio emprego do termo "relações" reflete bem esse tipo de ligação: o relacionamento pressupõe uma diferença, uma distância inicial entre os termos que liga. Partindo-se da conceituação científica que a lingüística deu à linguagem, a pintura e a música por exemplo não poderiam ser consideradas como línguas em razão antes de mais nada da natureza das matérias e dos materiais por elas trabalhados; admitindo-se a validade das colocações científicas dos estudos lingüísticos contemporâneos, em particular os da lingüística estruturalista, dentre todas as atividades artísticas apenas a literatura estaria diretamente ligada à linguagem, "ainda que ela mesma não seja *uma* linguagem"[6].

A abordagem deste ponto por Macherey é tanto mais interessante na medida em que desde logo se tentou fazer com que o método estruturalista estendesse seu alcance aos campos mais variados da atividade humana, incluindo o domínio das artes. Na década de 60, o estruturalismo não tinha dado ainda, como talvez ainda não deu, nenhum grande crítico ou estudioso sistemático de problemas de estética que não fosse a literária, e assim pode-se tomar como indício do pensamento estruturalista sobre as artes as colocações do, à época, mais alto porta-voz do estruturalismo, Lévi-Strauss, de modo especial tal como as formalizou nas entrevistas recolhidas por G. Charbonnier[7]. E a posição defendida por Macherey vinha chocar-se frontalmente contra os pontos sustentados por Lévi-Strauss. De fato, naquelas entrevistas evidenciava-se a preocupação de Lévi-Strauss em:

a) caracterizar toda forma de arte como linguagem e, a partir desta colocação e de modo específico,

b) desqualificar a arte moderna por ter rompido com as normas da linguagem (por não mais ser uma linguagem) e, com isso, ter rompido suas relações com o público, que a repudia e dela foge.

Lévi-Strauss opera assim uma desvalorização praticamente generalizada da arte contemporânea diante da arte "tradicional", da qual se confessa admirador: a certa altura das *Entretiens*, declara textualmente que só consegue prazer estético na contemplação da pintura quando lhe é possível observar as composições "marinhas" do século XVIII. E deste modo o cinema, por exemplo (e qualquer das formas de arte que rompe com as estruturas clássicas de significação), ou pelo menos parte dele, aquele cinema que "rompe suas relações com o público" (como o de Godard, Fellini, Pasolini) não seria uma linguagem — discordando aqui de Metz, porém, concordando, ainda que por motivos diferentes, com a colocação de Macherey.

3.1. Macherey nega assim a possibilidade de considerar-se como linguagens as várias formas artísticas, de modo especial as que não pertencem à forma literária ainda que esta mesma não seja, como ressalta, uma linguagem. E Macherey contesta a própria utilidade de uma exclusiva análise estruturalista do fato estético. Efetivamente, Macherey concede que a análise estruturalista, em particular a realizada por Lévi-Strauss, permite conhecer, melhor do que todas as outras, o que há *no* objeto de estudo, o que está *contido* nesse objeto. Mas não possibilita, o que é essencial, conhecer aquilo que *não está* no objeto e que pode, freqüentemente, ser a própria razão da existência desse objeto. Assim, se o método estruturalista verifica-se proveitoso no estudo do fato antropológico, por exemplo, o mesmo já não acontece quando se pretende abordar o fato estético uma vez que, na concepção de Macherey, uma obra de arte, quer seja ela literária ou não, existe sobretudo por aquilo que ela expressamente não diz, existe pelas suas "ausências", pelas suas lacunas, existe pelo relacionamento com tudo aquilo que não é ela (seria o caso específico do eixo C-E, no teatro). Inútil, portanto, procurar apreender uma obra exclusivamente através de sua interpretação interna, inútil tentar essa interpretação para operar uma apropriação da obra, dado que a significação da obra *não está nela mas ao lado dela*; está nos

limites da obra, ali onde ela, segundo Macherey, "deixa de ser aquilo que ela pretende ser" (ou, como diria Peirce, onde o significado é trocado pela significação). Ao contrário do que Lévi-Strauss pretende nas *Entretiens*, a obra de arte não basta em si mesma; ela é, antes, o conjunto dela com aquilo que não é ela. Se a obra de arte, qualquer que seja, é tomada em si mesma, está se considerando apenas um dos momentos de sua realização: nessa operação ela apenas se isolaria, se destacaria da realidade em que foi produzida. Na verdade, os momentos são dois: a retirada da obra da realidade em que ela foi elaborada (leitura inicial) e sua reintegração nessa mesma realidade (leitura completa). Ao dizer-se que a obra basta em si mesma, isto é, que ela se propõe como um sistema fechado, não se está considerando o pano de fundo da obra que é a realidade (social etc.) e, com ele, tudo o que a obra expressamente não diz (mas que ela de alguma forma sugere) fica marginalizado. A arte contemporânea de maneira específica, em qualquer de suas melhores manifestações, caracteriza-se por sua posição contrária à realidade existente; *não refletindo* essa realidade de modo mecânico e servil, a obra de arte só poderá ser corretamente decodificada se colocada numa relação de oposição com o texto fornecido por essa realidade exterior à obra. Somente essa oposição tornaria possível a análise, a interpretação do significado da obra. A obra diz eventualmente que "isto é assim", e não *por que* é assim; esta pergunta só pode ser dirigida à e só obterá uma resposta da situação que lhe é exterior. Assim é que surge a necessidade de interrogar (analisar) a obra de arte não só quanto àquilo que ela diz mas principalmente quanto aos seus silêncios. E sob este aspecto, segundo Macherey, o conceito mais importante na análise da obra não é o de estrutura mas sim o de distanciamento *(décalage)*.

3.2. A obra de arte, assim caracterizada por Macherey[8] como sendo essencialmente uma obra de ausências — uma obra que sugere ao invés de afirmar, que deve necessariamente ser continuada pelo receptor, por aquele que se dedica a interpre-

tá-la — aproxima-se do conceito de obra aberta de Umberto Eco[9] tal como ele a conceituou parafraseando a proposição da forma aberta de Wölfflin[10], isto é, aquela obra de estrutura não fixa, não completada, que permite e mesmo exige a participação do receptor, sem a qual eventualmente a própria obra não chega a existir. E se a forma estética em estudo é aberta, compreende-se mal realmente como pode ela ser objeto de uma análise como a semiológica (de base estruturalista) que a encara como um sistema fechado de significações a conter em si mesma todas as chaves para sua correta decodificação. Operar o isolamento da obra de arte, necessário para sua análise semiológica, equivaleria a violar a obra e seu significado, equivaleria a atribuir-lhe um outro significado; corresponderia eventualmente, conforme a qualidade da análise e do analista, à criação de uma nova obra, em tudo distinta da primeira e que poderia — é uma possibilidade — propor-se como tão "válida" quanto a primeira mas que seria, de qualquer forma, uma obra *outra*.

4. Língua ou Fala na Arte

Da mesma forma, os estudos de Mikel Duffrene não se caracterizam por essa vontade às vezes mal contida de estender a interpretação lingüística ou semiológica ao domínio da manifestação estética. A todo momento não se deixa de encontrar em Duffrene (um fenomenólogo) afirmações do tipo "a língua da arte não é verdadeiramente uma língua: ela não cessa de inventar sua própria sintaxe. Ela é livre...", isto é, a arte não se propõe como um "código fortemente organizado". Ou ainda: "O que chamamos de código é, por acaso, uma ferramenta para o artista? Ainda menos que a língua". Ou ainda: "a arte é fala"[11].

É particularmente adequada a asserção segundo a qual a arte e o artista não deixam de, constantemente, inventar sua própria sintaxe. De fato, nos termos já propostos pela Teoria da Informação[12], toda mensagem tem por objetivo mudar comportamentos, o que só é conseguido quando a informação veiculada

se apresenta com uma certa taxa de novidade, de originalidade. O valor de uma informação reside, mesmo, no seu grau de imprevisibilidade, o que permite afirmar que uma informação será tanto "melhor", terá um rendimento tanto maior quanto mais imprevisível for. E esse grau de imprevisibilidade, de originalidade, só é conseguido quando a fonte (o criador da mensagem) *infringe o código* preestabelecido, inovando sobre ele, reformulando-o. Toda mensagem, seja ela semântica (utilitária) ou estética, de acordo com a classificação proposta por A. Moles, é feita a partir dos símbolos que formam o repertório de um código, e deve infringir esse código até um certo ponto (de maior redundância e menor, porém alguma, originalidade) se se tratar de uma mensagem semântica (que se propõe como um instrumento para um fim determinado) ou infringi-lo de uma maneira bastante acentuada (mais imprevisibilidade do que redundância) se se tratar de uma informação estética (que não visa um fim específico e imediato).

A partir desta colocação, o artista deve necessariamente, para ser considerado realmente um criador, invalidar as normas de um código que de alguma forma lhe é anterior, destruir seus símbolos e propor outros em seu lugar. Frisando: trata-se sobretudo de destruir símbolos e criar outros e não apenas de aperfeiçoar ou remanejar símbolos anteriores. Assim, se Picasso firmou-se como um dos poucos pontos de transformação fundamental da história da pintura foi porque, a partir aproximadamente de seu *Demoiselles d'Avignon*, destruiu os símbolos da representação pictórica tradicional ao mesmo tempo em que propunha novos símbolos.

Analisando-se assim a questão *código* sob o ângulo da Teoria da Informação torna-se evidente que, de fato, o artista não cessa de inventar sua própria sintaxe. Não haveria, então, algo como uma língua (código) da arte da qual um artista retiraria seus signos, uma vez que, no máximo, se poderia constatar a existência de uma "fala" do artista e da própria arte. Seria mesmo possível dizer que o conceito mais adequado é o de idioleto, ou o discurso de *um* indivíduo particular — a verificar-se talvez apenas em casos extremos, como o de Joyce em *Finnegans Wake*. Logicamente, pode-se objetar que todo pro-

cesso de comunicação, por mais particular que seja, tem um sistema que lhe é subjacente e passível de uma apreensão através da análise adequada, como a semiológica — ao que se poderia contra-objetar com as proposições de Macherey.

5. Sentimento ou Significado

Uma outra objeção ainda se poderia fazer a uma análise semiológica do fato estético: a estética afinal é ou não, como queria Baumgarten ao propor esse termo no século XVIII, a "arte do sentir", a percepção pela sensação e pela emoção? O domínio da estética é realmente o domínio do intuitivo ou é, por outro lado, o domínio (ou mais um domínio) do conhecimento racional, do conhecimento pelo significado? Se a resposta à primeira questão for afirmativa, excluem-se evidentemente as possibilidades ou a propriedade de uma interpretação que, como a semiológica, preocupa-se em tornar claros, precisos, evidentes, os significados e o processo de significação de uma obra de arte. Se, pelo contrário, a resposta for negativa, isto é, se a arte for mais um domínio do conhecimento pelo significado, então também no campo da arte a análise semiológica está em seu terreno.

Antes de mais nada, tudo indica que se fosse intenção do artista colocar sua mensagem de forma explícita ele não faria literatura, pintura ou cinema mas, sim, escreveria tratados ou ensaios de sociologia, economia, política etc. Com isso não se pretende negar que a arte seja uma forma de conhecimento, pelo contrário: a arte é inclusive uma das formas privilegiadas de conhecimento e pode-se mesmo valorizar este seu caráter sobre todos os demais que um fato estético apresenta (como seu caráter lúdico, de *bricolage*, de "memória" etc.) a ponto de afirmar-se que toda manifestação estética que não se propuser o objetivo de tornar-se, de alguma forma, instrumento do conhecimento não é, na realidade, arte, não seria uma arte "válida", uma arte que estaria seguindo seus princípios mais autênticos. O fato no entanto é que o processo de conhecimento proposto

pela arte é específico, um processo que se serve (como pretendia, de certa forma, Baumgarten) do procedimento intuitivo de apreensão da realidade e do "choque" emocional ou, pelo menos, sensorial. De qualquer forma, a obra de arte propõe ou deve propor ao espectador uma mensagem semântica e é aqui, particularmente, que pode encontrar justificativa uma abordagem da arte de base semiológica. Seria possível afirmar que o fato estético é uma função que tem por funtivos um elemento emocional e um outro, semântico, nenhum dos quais deve ser privilegiado em detrimento do outro. A apreensão adequada do significado de uma obra seria assim absolutamente fundamental e a semiologia, sob este aspecto, bem-vinda. O que não significa que a abordagem semiológica seja *a* abordagem do fato estético, a não admitir nenhum outro procedimento (freqüentemente chamado pelos semiólogos de "discursivo", "historicista", "ideológico" etc. como se estes termos estivessem carregados desde o início com uma conotação fortemente pejorativa). Na verdade, a análise semiológica deve ser complementada por análises de outra natureza, uma vez que a tentativa de decodificação de uma obra de arte, se for esta considerada como uma entidade auto-suficiente, é insatisfatória, como ressalta Macherey. Seria possível, inclusive, pensar-se num roteiro de decodificação de uma obra que teria por etapas a análise semiológica, a seguir a sociológica, psicológica etc., não necessariamente nessa ordem.

6. O Modelo Lingüístico

Até aqui alinhou-se, de modo geral, uma série de argumentos contra a identificação entre arte e linguagem, contra a abordagem semiológica, contra a análise de base lingüística exercida sobre a arte — e, no entanto, o título deste capítulo é "O texto teatral como linguagem". Isto significa que, apesar de se dar o devido valor às advertências relativas às limitações e mesmo impropriedades desse tipo de análise do fato estético, vai-se insistir na possibilidade de uma sistematização, dos

componentes de uma obra de arte, que pode tirar seu modelo estrutural dos esquemas fornecidos pela semiologia, pela teoria da linguagem. O fato é, de início, que não apenas os que se opõem a essa aproximação como aqueles que a defendem ardorosamente assumem suas posições respectivas sem indagar realmente se seus objetos de estudo (as formas de arte que estão considerando) apresentam ou não os componentes de uma linguagem; fica-se em considerações gerais, especulatórias, sobre se essa arte ou *a* arte é ou não uma linguagem e o que aconteceria se fosse ou deixasse de ser, e assim por diante, quando é preciso insistir e *demonstrar* a possibilidade de ser esse fato realmente tomado ou não como uma linguagem, segundo um roteiro previamente determinado.

Por outro lado, se é verdade, como na colocação de Hegel[13], que uma ciência filosófica (como a estética) deve deixar de lado os pontos de vista e os procedimentos adotados por outra ciência a fim de elaborar seus próprios conceitos, não é menos verdade, como concede o próprio Hegel, que toda ciência particular, quando encarada como ciência filosófica, revela-nos suas ligações com outra ou outras ciências. Isto não deve servir para justificar uma transposição do método lingüístico em sua totalidade; apenas, que alguns elementos deste se revelarão úteis enquanto outros se mostrarão descartáveis ou mesmo contraproducentes. A teoria da linguagem, por isso e apesar das restrições, tem realmente o que oferecer à apreensão do fato estético, da mesma forma como, segundo Duffrene, a semiologia da arte talvez tenha algumas sugestões a fazer à lingüística, pois assim como se pode compreender a arte pela linguagem seria possível compreender a linguagem pela arte.

7. Afinal, o texto teatral, tal como é encarado neste trabalho, pode ser abordado efetivamente como um fato de linguagem ou não? É o teatro uma linguagem ou só o é como força de expressão? Um ponto é necessário esclarecer: se o objetivo deste trabalho, como já foi colocado, não é "descobrir a verdade" mas sim *propor um modelo*, não se trata, em relação à tentativa de

caracterização do teatro como linguagem, de "descobrir" que o teatro é efetivamente uma linguagem mas sim de *encarar* o teatro, nesta abordagem, como sendo uma linguagem. Contudo, não será o caso de estabelecer *por definição* que algo é ou deixa de ser uma linguagem; como ressalta Hjelmslev, é necessário fugir da utilização demasiado etérea que se faz do termo *linguagem* nos ensaios críticos e filosóficos, nos quais "tudo aquilo que se assemelha de perto ou de longe a um signo é freqüentemente denominado de linguagem, de modo injustificado"[14]. A caracterização por definição, portanto, não basta: algo só pode ser entendido ou não como linguagem após uma investigação adequada dos elementos que o perfazem e que perfazem uma linguagem.

É a este exame que se pretende agora proceder. Esta análise se pautará por determinados princípios que se considerarão como necessariamente assentados, e esses princípios serão buscados na obra de Hjelmslev. Tais pontos de partida foram enunciados, naturalmente, ao longo de todo seu *Prolegômenos*, mas será utilizado aqui o texto (de certo modo, uma condensação dos *Prolegômenos*) de um curso dado por Hjelmslev na Universidade de Londres, em 1947, e que teria ficado inédito em publicação até 1968, quando da edição francesa dos *Prolegômenos*: trata-se de "A estrutura fundamental da linguagem"[15].

7.1. Cinco Traços da Linguagem

Nesse curso, de maneira clara, Hjelmslev afirma serem cinco os elementos fundamentais que caracterizam uma estrutura lingüística, e de tal modo que, faltando um deles, qualquer que seja, o objeto de estudo será qualquer coisa, menos uma linguagem. Não basta que um objeto de estudo apresente um código, signos e mesmo normas para a combinação desses signos (como os semáforos): para caracterizar-se como linguagem terá de apresentar esses cinco traços.

Thaise Nardim

7.2. Os Dois Planos e os Dois Eixos

A estrutura *básica* de uma linguagem é formada por dois desses cinco elementos fundamentais: a existência de dois planos (conteúdo e expressão) e de dois eixos (o texto ou processo lingüístico e a língua ou sistema lingüístico). Os três elementos restantes derivam desses dois, que podem ser chamados de fundamentos mínimos de uma linguagem — mas seria um erro, adverte Hjelmslev, dar-se o pesquisador por satisfeito ao encontrar esses dois traços e aí encerrar sua tentativa de identificação de uma linguagem.

O texto teatral, tal como é aqui considerado, apresenta esses dois elementos fundamentais? Na verdade, aquilo que os capítulos anteriores tentaram foi justamente uma identificação e uma análise inicial dos dois planos e dois eixos e, tal como aí se expôs, tudo permite crer que efetivamente o texto teatral apresenta ambos esses traços.

Aquilo que é de imediato observável em relação a este objeto de estudo é um *processo* (ou texto) que se constitui como corpo de leitura e decifração: no caso, o teatro em ato, o jogo das personagens num cenário, resultantes do investimento de certas máscaras sobre determinados actantes que entram em contato direto com um público. Na realidade, o texto é o espetáculo em si, na sua totalidade indivisa na qual os componentes não chegam a se diferenciar conscientemente; à medida em que já se fala em jogo, personagens, cenário, actantes etc. já se está procedendo à divisão do texto em seus constituintes, já se está passando para a identificação ou formulação do *sistema* subjacente a esse texto. No caso, os dois níveis propostos, Teatrema e Representema, com seus elementos componentes, constituem uma proposta de um sistema para o texto teatral. Fala-se aqui em "proposta de sistema" assim como um pouco mais acima falou-se em "identificação ou formulação do sistema" uma vez que seria possível perguntar, com Hjelmslev — e essa é a pergunta que surge sempre entre os opositores das tentativas de análises da natureza daquela que é aqui empreendida — se a única realidade não seria o texto observável, observável "objetivamente", enquanto o sistema não passaria sempre de uma invenção, uma proposição arbitrária, uma criação absolutamente subjetiva. Efetivamente, como já se repetiu mais de uma vez, a finalidade de um trabalho como este não pode ser a de procurar *o* modelo de sistema do texto teatral, mas sim *um* modelo. E o modelo que se propõe é realmente o produto da criação do pesquisador, de tal forma que, ao final, se poderá objetar que este sistema não existe (não passando de mero artifício de um indivíduo) e que, por conseguinte, o texto teatral não pode constituir-se numa linguagem. A isto se poderia responder, ainda com Hjelmslev, que na verdade o próprio texto, embora esteja mais próximo da observação direta e imediata, só vem a ser efetivamente um texto quando submetido à análise, sendo portanto, tanto quanto o sistema, o produto de uma mente pesquisadora. De resto, o problema do que seja a realidade (ou a verdade) é uma questão de filosofia que se vem arrastando através dos tempos (tal como Peirce expõe em seu estudo sobre as obras de Berkeley[16], a controvérsia entre realistas e nominalistas, velha de séculos, continua fazendo sentir sua influência ainda em nossa época, sob esta ou aquela forma) e nada indica que venha a ser resolvida proximamente. A melhor solução, neste caso (que não deixa de ser sumária e, talvez, cômoda — mas que é a única compatível com toda iniciativa de pesquisa), será admitir que o pesquisador deixa suas marcas no objeto investigado, e que não há sentido em falar-se de realidades que não sejam realidades para o pesquisador e, portanto, realidades que não pertencem exclusivamente ao mundo exterior — com o qual no entanto elas mantêm um necessário relacionamento de acordo com determinados princípios de adequação.

Há, portanto, no texto teatral, claramente identificáveis, um processo e um sistema.

Do mesmo modo, em A.II e A.III se pretendeu mostrar a existência dos dois planos, *conteúdo* e *expressão*. Uma primeira divisão do texto deve justamente distinguir suas duas faces: aquilo que Hjelmslev chama de *cadeia do conteúdo* e *cadeia da expressão*, existentes no texto através da existência de cada um de seus elementos componentes — e foi exatamente sob esse enfoque que se pretendeu abordar tanto os eixos do Teatrema e

do Representema quanto os componentes que os perfazem. As mesmas observações feitas a respeito da questão verdade/modelo em relação aos dois eixos poderiam ser aqui repetidas.

7.3. A Comutação

O terceiro traço a caracterizar uma linguagem diz respeito à maneira específica pela qual os paradigmas do conteúdo e os paradigmas da expressão estão ligados uns com os outros. Para Hjelmslev, a *denotação* (ou *relação de signo*) é a resultante de uma ligação entre uma unidade precisa do conteúdo e uma unidade precisa da expressão. Uma outra relação que se estabelece entre esses paradigmas, no entanto, é a *comutação*. Ao contrário da denotação, que é uma relação simples, a comutação é uma relação complexa e define-se como uma relação entre duas unidades de um mesmo plano de linguagem que está (essa relação) ligada a uma relação entre duas unidades do outro plano da linguagem. No caso do teatro, a comutação se exemplificaria da seguinte maneira: tem-se duas máscaras, Alegria e Tristeza (duas unidades de conteúdo) que podem ser representadas (dadas a entender) respectivamente por dois conjuntos de ritos faciais X e Y (duas unidades de expressão). As duas unidades de conteúdo, Alegria e Tristeza, mantêm entre si uma tal relação que se pode dizer que se Alegria for substituída por Tristeza, X será substituído por Y, e vice-versa. E tudo indica que todos os elementos componentes de uma situação teatral possam, à maneira do exemplo dado, entrar numa relação de comutação. Assim, duas personagens quaisquer, com seus respectivos repertórios (duas unidades de conteúdo), isto é, com os traços que se convencionou chamar de constituidores de seu caráter, serão representadas por este ou aquele Actante investindo esta ou aquela Máscara (unidades de expressão) de forma tal que a cada Personagem corresponda um Actante-Máscara, conjunto este que será outro se outra for a Personagem.

Aqui se poderia pensar numa objeção: será que, efetivamente, toda vez que a máscara Alegria for substituída pela

máscara Tristeza, X será realmente substituído por Y? A cada Personagem corresponde realmente um determinado conjunto Actante-Máscara, que se transforma se outra for a Personagem? Mas, e o "sistema coringa"[17] do Teatro Arena, em que uma dada Personagem era sustentada em momentos diferentes por Actantes (se não por conjuntos Actante-Máscara) diferentes?

De fato, o código teatral, em sua totalidade, é frouxo e, mais ainda, como se viu no tópico 4 deste capítulo, a ação do criador deve ser a de destruir as normas de um código que lhe é anterior, destruir os símbolos deste e propor outros em seu lugar. É evidente que esta destruição do código anterior tem seus limites: mesmo que se destrua todo o edifício e se arranque mesmo seus alicerces, freqüentemente sempre permanece pelo menos o mesmo terreno sobre o qual ele se assentava e que servirá de base para a nova construção. O que não impede, todavia, que efetivamente se possa ter como possibilidade o fato de que uma mudança da Alegria pela Tristeza não tenha por conseqüência eventual a troca de X por Y. Isto seria possível por exemplo no fato teatral diacrônico, na sucessão histórica dos fatos teatrais; em outras palavras, se numa determinada época do teatro a máscara da Alegria era representada por X e a da Tristeza por Y, e se fosse a Alegria que se pretendesse propor, sua expressão seria X e não Y — o que não impede que, numa outra época do teatro, uma expressão possível de Tristeza fosse aquele mesmo X e não o Y tradicional. E, com isso, não haveria a comutação no texto teatral? Mesmo que aí não houvesse, o que é discutível, se se encarar um determinado texto teatral concreto, deixando-se de lado o enfoque diacrônico, tudo indica que pelo menos aí realmente deve vigorar o princípio da comutação, sob uma forma qualquer — isto desde que o texto teatral em pauta pretenda colocar-se *aquém* da equiprobabilidade, ou seja, aquém da entropia (ainda que dela pretenda aproximar-se o máximo possível, ainda que para ela tenda indefinidamente como uma assíntota). Isto é, não deverá haver nesse texto individualmente considerado uma situação tal que a uma certa unidade de conteúdo corresponda uma unidade *qualquer* de expressão e a uma outra unidade de conteúdo igualmente corresponda uma unidade qualquer de expressão. Num tal caso,

não haveria nem conteúdo, nem expressão definíveis e, portanto, passíveis de apreensão. E definindo-se um signo como um elemento complexo composto por um *determinado* conteúdo de signo e uma *determinada* expressão de signo, não haveria nesse texto teatral nenhum signo, portanto, nenhuma possibilidade de combinação de signos e, por conseguinte, nenhuma possibilidade de leitura (o que pode ocorrer em *algum* teatro mas não na generalidade deles — e o que interessa aqui é esse geral). O próprio "sistema coringa", possibilitando que uma personagem seja proposta através de actantes distintos em momentos diferentes, só é passível de apreensão pelo espectador (e só tem sua razão de ser nesse ponto) na medida em que é este capaz de distinguir claramente que a personagem A está sendo agora sustentada pelo Actante M e não mais pelo Actante N, e que, portanto, a regra tradicional segundo a qual a uma dada personagem deve corresponder um conjunto constante Actante-Máscara foi infringida — e esse reconhecimento pelo espectador naturalmente só é possível se houver *algum* tipo de comutação, se existir alguma *passagem* que possa ser identificada. Desta forma, pode-se dizer que se uma personagem A é a resultante de um complexo H (determinada Máscara sobre determinado Actante num Espaço determinado) e se se tiver uma outra personagem B resultante de um complexo J de tal forma que a passagem de A para B deve ser acompanhada pela passagem de H para J, a aplicação do "sistema coringa" implica apenas um rompimento *aparente* do princípio da comutação, pois se o Actante de H é o mesmo de J, pelo menos um dos dois outros elementos (a Máscara ou o Espaço) do complexo H deve ser de algum modo distinguível do elemento equivalente do complexo J. E a comutação continua a existir no teatro, ainda que de um modo específico. Poder-se-ia dizer assim, com Hjelmslev, que no interior de um mesmo paradigma há quantidades que não são comutáveis, quantidades estas que ele denomina de *variantes* e que, segundo ele, satisfazem uma necessidade lógica da estrutura interna e decorrem do fato de, no mundo real, não haver dois eventos absolutamente idênticos. Deste modo, no interior do paradigma da Personagem A deve existir alguma variante, e se o "sistema coringa" demonstrou que o Actante

pode mudar, a variante deverá ser a Máscara ou o Espaço — no caso, a Máscara, componente muito mais forte, determinado e determinante do que o Espaço na definição da Personagem, como já se viu. A Máscara é assim, no "sistema coringa", o elemento fundamental de identidade da Personagem, aquela que, em última análise, permite a identificação dela pelo público, e que melhor caracteriza a comutação no texto teatral, pois, se for substituída por uma outra, a personagem inicial também será substituída por outra.

7.4. Recção e Combinação

O quarto traço fundamental de uma linguagem na teoria de Hjelmslev é a existência de relações bem definidas entre as unidades lingüísticas, sendo que essas relações podem ser abordadas em termos de *combinação* e *recção*. Diz-se haver recção quando uma unidade implica a outra, de modo que a unidade implicada é uma condição necessária para que a unidade que a implica esteja presente. Hjelmslev exemplifica com o latim, em que a preposição implica o caso do substantivo que se segue, sendo o caso do substantivo a condição necessária para a presença da preposição correspondente. Um outro exemplo de recção dado por Hjelmslev é o do semáforo, onde existe uma recção mútua entre as cores de tal modo que o amarelo implica que o verde ou o vermelho o precede ou segue. A relação entre duas unidades diz-se de *combinação* quando entram em contato sem que haja recção entre elas.

A análise das relações possíveis entre as unidades lingüísticas pode ser feita em dois estádios: o primeiro permite que se divida o texto abordado em dois planos, expressão e conteúdo, entre os quais existe uma recção mútua. O segundo estádio trata da análise de cada um dos planos tomados separadamente, análise com base na recção unilateral que se detém quando são identificadas as unidades mínimas, que Hjelmslev denomina *taxemas* (do grego *taxis*, série, seqüência, processo), análise

ainda que deve ser seguida por um estudo que mostra como as unidades superiores são formadas a partir das unidades menores.

O que este trabalho pretendeu fazer em capítulos anteriores foi exatamente proceder a uma análise identificatória dos planos da expressão e do conteúdo, bem como um estudo dos elementos componentes de cada um deles e a maneira pela qual as unidades maiores eram formadas pelas unidades que aqui se indicou como sendo irredutíveis. E, na medida em que foi bem sucedido, deve ter evidenciado o quarto traço fundamental de uma linguagem: a existência de relações bem definidas entre suas unidades (se se tem uma P é porque há um A, uma M e um E, e a existência de P-C-J implica a existência de A-E-M: recções; mas a existência de A-E-M não implica a de P-C-J: combinação etc.).

7.5. A Não-Conformidade

Analisadas as relações do plano do conteúdo e as do plano da expressão, pode ser que se encontre entre ambas uma correspondência rigorosa, como acontece com o semáforo no exemplo de Hjelmslev (a expressão "verde" corresponde *sempre* ao conteúdo "livre", e assim por diante). Pode ser, no entanto, que num dado sistema não exista essa correspondência absoluta entre os dois planos, e é essa *não-conformidade* que, segundo Hjelmslev, deve ser considerada como o quinto traço fundamental da estrutura básica da linguagem. No caso do semáforo, Hjelmslev conclui que a identidade entre os planos da expressão e do conteúdo é tamanha que a distinção entre ambas chega a ser inútil. E como afirma que a solução mais simples que permite explicar os fatos é aquela que deve ser aceita, não se deveria na verdade proceder à distinção expressão/conteúdo no caso do semáforo que assim, por não apresentar o traço da não-conformidade, não proporia realmente uma linguagem.

O texto teatral tal como é aqui encarado contém esse quinto traço distintivo da linguagem? Realmente, tudo indica que a existência dessa marca pode ser constatada no texto

teatral, e de um modo que não exige maiores demonstrações. Entende-se facilmente, por exemplo, que todos os componentes do conteúdo de uma Máscara necessariamente não encontram expressões que lhe correspondam de modo absoluto (isto é, deve-se aceitar sem maiores problemas que uma Máscara composta deste ou daquele modo nem sempre consegue encontrar o caminho, no plano da expressão, para sua transmissão plena). Por outro lado, existe no texto teatral uma série de elementos de expressão (um gesto, uma situação fortuita) que não têm necessariamente correspondentes não-ambíguos no plano do conteúdo — tal como acontece (se bem que num outro nível) com os fonemas numa linguagem propriamente dita, cujos conteúdos são vazios, uma vez que têm apenas um valor posicional e oposicional.

Esse elemento da não-conformidade deve de fato existir em toda linguagem mais rica, mais complexa (como se percebe que é a do teatro) e, com isso, a define, pois permite a essa linguagem uma abertura que possibilita sua renovação; através da não-conformidade, os sistemas não se fecham, havendo sempre margem para que um significado qualquer escape por essa malha aberta e permita a criação do novo, do imprevisível. É isto realmente que deve caracterizar uma linguagem rica e versátil, ao contrário do que acontece com a suposta linguagem dos semáforos, onde não só as normas de combinação dos signos estão inteiramente previstas (como o podem ser, até certo ponto, as normas de *toda* linguagem, como a do teatro) como também estão inteiramente previstas *todas* as combinações possíveis a serem estruturadas e lidas, não se permitindo a existência de nenhuma outra. E pelo simples fato de a linguagem do texto teatral nada ter em comum, nem de longe, com "linguagens" como a dos semáforos, já se poderia concluir realmente pela existência, no teatro, do traço da não-conformidade.

Portanto, o texto teatral, nas condições em que foi aqui descrito, pode e deve legitimamente ser encarado como uma linguagem, e isto não de um modo vago, impreciso (tal como se faz quando se chega a essa conclusão muito mais em virtude de uma analogia indistinta com outros textos que se propõem como linguagens) mas sim de uma maneira justificada, uma vez que

se procurou submeter esse texto teatral à prova desses cinco traços fundamentais estabelecidos por Hjelmslev para a caracterização de uma linguagem. E o texto teatral, seguindo-se ainda o modelo do lingüista dinamarquês, seria uma linguagem do tipo *não-restrita*, aquela através da qual qualquer significação pode ser formulada, aquela em que tudo pode ser traduzido, ao contrário da linguagem restrita (como a matemática) que serve apenas para fins específicos, em sua condição de menos desenvolvida.

7.6. Tendo chegado a este ponto, seria lícito perguntar: e qual é a vantagem específica de propor o texto teatral como uma linguagem? Sempre se procurou estabelecer uma distinção muito precisa entre algo que se poderia chamar de signo lógico e o signo estético. O primeiro seria arbitrário e homológico, na medida em que significa a forma e não a substância, enquanto o segundo seria icônico e analógico, e o seria por propor-se como uma imagem da realidade. Assumindo-se esta posição, como o faz Pierre Guiraud[18], se concluiria que o signo estético é muito menos convencionalizado (menos codificado e socializado) do que o signo lógico, e uma vez que ao domínio da semiologia só pertencem, "por direito de nascença", os signos fortemente codificados, os signos estéticos não poderiam aspirar a uma colocação nesse campo. Posição que não se sustenta, tal como já se salientou e tal como frisa o próprio Guiraud pois um e outro desses signos são, um em relação ao outro, mais ou menos convencionalizados, mais ou menos codificados (ou seja, convencionalizados para mais ou para menos).

Mas não foi apenas para demonstrar que o signo estético pode ver-se atribuído de um estatuto "superior" (como se insiste em acreditar que seja o estatuto científico) que se realizou esta análise, embora ela pretenda demonstrar que a abordagem semiológica cabe no estudo do texto teatral já que este se revela realmente como uma linguagem, e do tipo mais rico. Não pretendendo que o criador do fato estético não possa libertar-se de toda codificação anterior a seu trabalho (entre as quais esta), esta proposição do teatro como linguagem não pretende igualmente que o criador no teatro *seja falado por* essa linguagem (como já se disse a respeito das relações entre o homem, a linguagem e o código) mas sim (e aqui estaria a utilidade desta análise), que ele manipule essa linguagem com uma maior dose de consciência do instrumento que tem em mãos. A demonstração aqui feita pretende-se, assim, apenas instrumental: ela fornece somente uma ferramenta, visa facilitar uma operação e não vestir uma camisa de força na prática ou na teoria teatral. Como o modelo aqui proposto é um modelo teórico, sua função é prever e acolher eventos futuros que se manifestem no campo de seu objeto — no caso, o texto teatral. Este texto, portanto, não pode ser e não é sufocado pelo modelo, capaz de acolher qualquer novo signo ou combinação de signos. Pelo contrário: afirmando desde já que o texto teatral estrutura-se como uma linguagem, este modelo não apenas facilita uma utilização mais ampla da linguagem teatral por um maior número de sujeitos, como tende a criar condições para seu desenvolvimento.

1. Christian Metz, *A significação no cinema*, São Paulo, 1972, p. 55-77.

2. Jean-Louis Scheffer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1969.

3. Louis Marin, "Éléments pour une sémiologie picturale", *in Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelas, 1970.

4. Paris, 1966.

5. Ver L. Althusser, P. Macherey e J. Rancière, *Lire le Capital*, Paris, 1964, vol. I.

6. P. Macherey, *Pour une théorie...*, p. 159.

7. G. Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, 1961.

8. P. Macherey não foi o primeiro a falar dos limites da análise estrutural da arte (da qual a análise semiológica pode ser uma espécie). J. Starobinski já afirmava que um sistema artístico não é constituído pela soma das partes, apenas (aliás, o sentido do todo é imanente a cada um de seus elementos constituintes). De modo que se ficarmos apenas na análise interna, procedendo a uma leitura de tipo estrutural (isto é, procurando a individuação de modelos recorrentes, apenas) e deixarmos de lado a individuação de um afastamento particular do modelo (que é a realização do caso sob estudo) se perderá essa totalidade que é a obra. R. Jakobson, igualmente, já pregava uma dialética entre esses dois tipos de análise, o exterior e o interior, abordagem esta também defendida anteriormente pelos formalistas russos como Tinianov, ou ainda por Iouri Lotman, que fala na oposição entre o texto e o extra-texto. G. Genette também prega a necessidade de uma complementação entre a crítica estrutural e a hermenêutica, mais apropriada para a abordagem das grandes obras.

De qualquer forma, quando se fala aqui nos limites da análise semiológica, está-se seguindo os passos de Starobinski, para quem as estruturas não são coisas inertes nem estáveis (contrariando aqui a noção de estrutura de Hjelmslev; ver nota 6 de A, III). Estas estruturas emergem de uma relação entre observador e objeto, despertam em função de uma pergunta preliminar feita ao objeto, que dará tantas respostas quantas forem as perguntas. Por esta razão é que, como se aponta neste trabalho, a leitura semiológica deve ser complementada

por outros tipos de leitura, como por exemplo a fenomenológica, que tenta apreender o vivido, o individuado, o realizado — produzindo-se assim uma integração entre o estruturalismo (que lida com a noção, com a idéia) e o estudo do fato concreto (proporcionado pela fenomenologia).

Se assim não fosse, seria extremamente difícil tentar apreender algum significado global: a multiplicidade de estruturas dificulta a apreensão da totalidade, que se apresenta, no dizer de Eco, como uma "grande estrutura" cujo significado só se deixa apanhar assintoticamente — mesmo com o recurso às outras leituras (sem estas, então...).

9. U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, 1965.

10. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, 1961.

11. Mikel Duffrene, *Estética e filosofia*, São Paulo, 1972, p. 134-139.

12. Abraham A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1968.

13. G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1964.

14. L. Hjelmslev, *Prolégomènes...*, p. 231.

15. *In Prolégomènes...*, p. 177-231; não incluído na edição brasileira dos *Prolegômenos...*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

16. Ch. S. Peirce, *Semiótica*, São Paulo, 1977, p. 328-334.

17. Augusto Boal, "The joker system", *in The drama review*, XIV, 2, 1970, p. 91-95; A. Rosenfeld, "Heróis e coringas", *in Teoria e prática*, nº 2, s/d, p. 24-52.

18. P. Guiraud, *A semiologia*, Lisboa, 1973.

D. A Negação do Modelo e o Ponto de Partida

A Negação do Modelo e o Ponto de Partida

1. A Negação do Modelo?...

Um rápido retorno a Sartre, tal como já foi aqui mencionado: se o outro me olhar, olhar o *eu*, a personagem desaparece, o imaginário desaparece: é o ator que está olhando.

E se a personagem realmente desaparecer? E se não houver mais Máscara? E se for efetivamente o ator, no sentido tradicional do termo, quem me olha, isto é, o homem, um homem em particular?

Isso existe, é possível ou provável dentro do domínio teatral? Grotowski, talvez o nome mais importante dentro da corrente antiteatro, afirma que sim e que é isso que ele está fazendo atualmente (Veneza, setembro de 1975, Bienal do Teatro). Depois de afirmar que o conceito de *Laboratório* por ele antes consagrado tinha sido abandonado por seu grupo em razão do desgaste sofrido por esse conceito mundo afora, e que mesmo o rótulo substitutivo *Parateatro* também já tinha sido renegado pelas mesmas razões, estando o grupo à cata de nova etiqueta[1],

1. Este texto foi inicialmente redigido em 1975. Em 1978, num texto sobre *workshop* teatral, Dan Ronen (''A Workshop with Ryszard Cieslak'', *in The drama review*, vol. 22, nº 4, dez. 1978) observa que o Teatro Lab Polonês de Grotowski, após servir-se do termo ''parateatro'', em 1977, falava de experiências de ''Cultura Ativa'', designação também esta abandonada por outra, ''Teatro de Raízes''

Grotowski reanuncia e reafirma suas linhas de direção para aquilo que ele *não* chama de teatro (que ele diz não fazer) e que, no entanto, é discutido como tal:

a) Renegar a noção de espetáculo enquanto *produto* (a fase final do processo de produção, objeto de troca);
b) Eliminar a noção de "construção" para o teatro: não mais o edifício, o espaço especificamente teatral: ir para as ruas, as estradas, as aldeias;
c) Receber no grupo, de preferência, jovens sem nenhuma experiência teatral anterior;
d) Eliminar a distinção entre participantes ativos (atores) e passivos (espectadores), a separação entre sala e cena, a diferença entre quem guia e quem é guiado;
e) Acabar com o mito da *première*, restringindo os bilhetes para esse dia (!) e, atuando fora da Polônia, exigir dos empresários uma cláusula contratual segundo a qual a distribuição de parte dos bilhetes fica a cargo do grupo, que os entrega a categorias sociais ou a pessoas de sua escolha e sem contraprestação em dinheiro.

Com toda sua vivacidade, uma argumentação baseada numa mescla de cristianismo primitivo, filosofias orientais e psicologias do comportamento de vulgarização, uma boa dose de misticismo (numa mistura muito bem recebida por boa parte do público, sem dúvida atraído por um elemento fortemente messiânico presente em Grotowski) e uma inteligência brilhante, Grotowski não parece dar-se conta em momento algum da contradição entre a afirmação de que não se interessa mais pelo teatro, que não o pratica mais, e a enunciação dos princípios diretores de sua atividade, todos eminentemente teatrais, não só por oposição à noção de teatro como pela prática efetiva de um *modo* de teatro.

ou "Raízes do Teatro", cujo significado exato, segundo Ronen, "ainda está por ser descoberto".

Interessa destacar, de qualquer modo, que a palavra *teatro* parece ter voltado a impor-se no universo de Grotowski...

Essas contradições importam na medida em que interessa saber se pode haver um teatro sem personagens, sem máscara etc. (Grotowski fala constantemente em "abandono da Máscara") e em que extensão o modelo aqui levantado continua válido se a resposta for afirmativa.

2. O que representa para Grotowski sua própria prática, seja qual for o nome que receba, teatro, parateatro ou outro qualquer? Aqui, Grotowski é claro: para ele e seu grupo, o que interessa é ter um lugar "para ser livre", "para ser sadio", onde "respirar". O lugar é um sítio de livre desenvolvimento da personalidade (a partir especificamente da noção de corpo, de reeducação do corpo, de consciência do corpo) e a ação é a adequada para esse objetivo. Esse, para Grotowski, é o verdadeiro sentido da busca de seu grupo: uma prática mais radical que renega mesmo coisas como "Apocalypsis cum figuris" que, se é levado à cena ainda em 1975, é porque, segundo Grotowski, representa um momento importante na vida de seu grupo — mas não encarnando suas aspirações atuais. Ele não pretende mais *produzir* algo para terceiros mas, sim, atuar com eles para se conhecer melhor, conhecer os outros, viver melhor, em suma. São todos objetivos cujo mérito não se pode contestar: mas isso será teatro ou, por exemplo, psicodrama? Grotowski assume uma posição nazarena: "se quiser chamá-la (sua prática) assim, pode chamá-la". Seria uma atividade social ou política? "Pode chamá-la assim, se preferir." Então é qualquer outra coisa, Grotowski? "Será, se preferir." E assim por diante.

No entanto, as coisas não são como pretende Grotowski. Se é fato que a mera atribuição de um nome não é suficiente para determinar ou mudar o sentido de um objeto, não é menos verdade que um objeto não pode ser não importa o que e tudo ao mesmo tempo. O maniqueísmo aristotélico (é — não é) sempre é inadequado, mas também o é o pan-significativismo romântico.

Essa prática de Grotowski *não é* teatro (e com isso ele concordaria alegremente, embora de modo contraditório

continue falando *de* teatro, *para* o teatro e mesmo *fazendo* teatro) e tende antes para alguma espécie de psicodrama. Por outro lado, *é* alguma forma de teatro (já enquanto alguma espécie de psico-*drama*) pois embora possa não haver um lugar específico para a ação teatral, nem personagens claramente determinadas, nem separação ou distinção entre atores e espectadores (todos jogam), há formas de máscara envolvidas nessa prática que comporta, seja como for, uma "fábula", uma seqüência de ações, de imitações de ações. Não parece possível eliminar a máscara do teatro, que continua a revelá-la (e com isso, revelar-se a si mesmo) ainda que em suas formas limites. E por outro lado, uma ausência efetiva de máscara equivale a um fato qualquer da vida comum, tanto quanto a vida pode ser definida pela ausência de máscaras.

A abolição da diferença entre participantes ativos e passivos elimina o teatro? De início, é necessário ressaltar e relembrar que a distância separando uns e outros não é tão acentuada assim, já que o espectador *é um elemento da cenografia*. Essa distância pode e/ou deve ser encurtada no teatro sem que este deixe de se constituir como tal? Se sim, até que ponto?

O teatro é uma das formas de arte que tem entre seus objetos fundamentais a instauração de uma consciência, isto é, a apreensão concreta dos significados dos fatos da realidade interna e externa do homem. Para ocorrer, essa apreensão implica necessariamente uma parada, uma imobilização dessa realidade — o que não se tem normalmente na "vida comum", ocupado que está o indivíduo em *viver*, simplesmente. Essa vida tem de ser parada, imobilizada, e sobre essa fixação o sujeito reflete. Tal processo tem natureza semelhante ao processo de conscientização (apropriação efetiva) dos conhecimentos do próprio sujeito. Só conheço realmente um objeto (ou só apreendo esse meu conhecimento, o que vem a ser a mesma coisa) quando *exteriorizo* esse conhecimento, com isso imobilizando-o (interrompendo o fluxo do pensar) e apossando-me dele. Isto é, afastando-o de mim, estabelecendo entre eu e ele uma certa distância. Por exemplo, escrevendo (e sob esse aspecto a escritura de um livro é ao mesmo tempo um retrocesso e um avanço nos conhecimentos do autor: retrocesso porque o fluxo do pensamento é detido, avanço porque antes de ser detido esse pensamento na verdade não pertencia ao autor: há um jogo dialético contínuo entre esses dois momentos).

No teatro, igualmente, essa parada tem de manifestar-se, essa distância é necessária (outra coisa não diz Brecht, por certo) e embora *eu* também possa *contribuir* para que ela se estabeleça, há um limite que não devo ultrapassar (outros terão de terminar de implantá-la para mim) sob pena de eu *viver* o evento enquanto ao mesmo tempo deixo que ele me escape em graus variados de intensidade. A abolição de toda separação entre sala e cena leva a que se tenha por certo um evento vivido (o que pode não ser mau) mas que dificilmente sairá do nível da mistificação ou, pelo menos, da falsa consciência. O próprio viver exige esse confronto entre o vivido e o refletido, e sem dúvida é possível ter-se um vivido refletido, mas normalmente trata-se de dois momentos distintos. E a abolição da distância (do refletido) é tão negativa quanto a abolição da con-fusão (o vivido) e o refúgio na esfera da mediação (a arte).

É possível agora dizer (naturalmente se trata aqui de uma postura ideológica) que não só o eixo C-E deve ser mantido com seu caráter de relacionamento (relacionar: aproximar coisas *distintas*) como, inclusive, que seu significado deve ser efetivamente o de estabelecer *alguma* distância (se não entre cena e espectador, pelo menos entre o vivido e o refletido).

Não há como sair desses limites, *dentro do teatro* (do teatro em alguma de suas formas). E o modelo proposto não é assim negado: se de fato não se tem máscara, ou eixo C-E, ou a articulação entre os vários elementos apontados, não se tem realmente teatro; o evento resultante será qualquer outra coisa que não se assemelha ao teatro, que não equivale ao teatro e que não pode ser posto ao lado do teatro seja sob que aspecto for. Por outro lado, todo evento onde se localize alguma máscara, alguma personagem, algum cenário, será teatro, não importa o nome sob o qual o disfarcem.

Ao final de um estudo desta espécie se poderia esperar pelas devidas "conclusões": o fechamento do círculo. No entanto, não parecem caber aqui pontos finais, definitivos: todas as considerações feitas serviram apenas para colocar o pesquisador no ponto de partida — tudo está por fazer. Naturalmente, se se conseguiu chegar ao ponto de partida é porque um itinerário foi cumprido; sintetizar esse percurso é desnecessário, pois já foi suficientemente exposto e repetido no decorrer das páginas anteriores. Caberia dizer, antes, que as proposições levantadas constituem uma espécie de balizamento do caminho a seguir daqui para a frente, e enquanto balizamento as concepções aqui discutidas são justamente isso: pontos de referência, marcos delimitatórios, que sugerem um rumo para a frente e que proporcionam ao viajante uma certa área de manobra lateral. Por certo, nada impede que se ignore alguns desses marcos laterais e se passe para terreno ainda indevassado, nele abrindo novo caminho que poderá resultar em atalho ainda mais cômodo, rápido e adequado do que a rota aqui demarcada. O fato é que os roteiros dificilmente são necessariamente únicos, dificilmente são exaustivos ou completos e, mais, são freqüentemente pobres e empobrecedores dos sítios descritos. Mas acabam servindo para a função a que se propõem: indicar *uma* forma de atingir o ponto desejado — no caso, uma compreensão unitária e orgânica do teatro. Este trabalho é um roteiro — e que se serviu de roteiros anteriores, em particular o de Hjelmslev, sem o qual não poderia ter sido elaborado — e se servir para sugerir outros rumos de análise já terá cumprido sua função.

A ressaltar, insistindo, que tenho consciência de que, se as relações do texto teatral aqui evidenciadas realmente existem nos textos reais, não é menos certo que outras devem surgir à luz contanto que se mude o enfoque do problema, de tal modo que se deve dizer, com Umberto Eco, que não se procurou o "diferente" para dele reduzir o "idêntico" mas, sim, que se trabalhou sobre o "idêntico" para uma posterior abordagem do "diferente".

BACHELARD, Gaston, *Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1975.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

BENSE, Max, *Pequena estética*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

BIRDWHISTELL, R., "Some body motion elements accompanying spoken american English", *in Communication: concepts and perspectives*, Lee Trager (ed.). Washington, Spartan Books, 1967.

BOAL, A., "The joker system", *in The drama review*, XIV, 2, 1970.

BOGATYREV, Petr, "Les signes au théâtre", *in Poétique*, nº 8, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

BOUDON, Ph., *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971.

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, Julliard, 1961.

DUFFRENE, Mikel, *Estética e filosofia*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

ECO, Umberto, *A estrutura ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

GREIMAS, A. J., *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

GUIRAUD, Pierre, *A semiologia*, Lisboa, Presença, 1973.

HALL, E. T., *The hidden dimension*, New York, Doubleday, 1966.

_____, *The silent language*, New York, Doubleday, 1959.

_____, "A system for the notation of proxemic behavior", *in American anthropologist*, 66:6, 1964.

_____, "Proxemics", *in Current anthropology*, 9:2-3, 1968.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.

HEGEL, G. W. F., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

JUNG, C. G., *Un mythe moderne*, Paris, Gallimard, 1974.

KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LEPSCHY, Giulio C., *A lingüística estrutural*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
MARIN, Louis, "Éléments pour une sémiologie picturale", *in Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelas, Connaissance, 1970.
METZ, Christian, *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
_____, "Cinéma, langue ou langage", *in Communications*, nº 4, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
MOLES, Abraham A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1968.
OGDEN, C. K. e I. A., RICHARDS, *O significado de significado*, Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vol. V — 1965, 3ª ed., e vol. VIII — 1966, 2ª ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.
_____, *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1977.
PRIETO, Luis, *Messages et signaux*, Paris, PUF, 1972.
ROSENFELD, Anatol, "Heróis e coringas", *in Teoria e prática*, nº 2, s/d.
SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1965.
SCHEFFER, Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
SOURIAU, Etienne, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

impresso na
planimpress gráfica e editora
rua anhaia, 247 - s.p.